

# Les peintures murales de Sankt German

Un atelier gothique international  
dans le Valais de Guillaume VI de Rarogne

Anne-Catherine FONTANNAZ-FUMEAUX

## Avant-propos

Il y a quelques années, lors de travaux de restauration intérieure, des peintures murales de grand intérêt ont été découvertes dans la chapelle de Sankt German en Valais. Si des peintures avaient déjà été partiellement dégagées sur le mur occidental du clocher lors de travaux superficiels en 1950-1951, plusieurs couches de badigeon et un autel du XVIII<sup>e</sup> siècle en cachaient encore d'autres sur la paroi nord-est de la nef jusqu'à la grande restauration intérieure de 1980-1982. Des sondages, effectués sur cette paroi après la dépose de l'autel qui s'y adossait et des voûtes d'arêtes du collatéral nord, ont alors révélé la présence d'une fenêtre obstruée et de traces de couleur.

Les restaurateurs<sup>1</sup>, débouchant cette fenêtre pierre par pierre, ont mis au jour des peintures de saints sur les ébrasements: sur l'ébrasement sud est apparue une sainte Barbe dans un excellent état de conservation, à laquelle fait face, sur l'ébrasement nord, un saint évêque dont il ne reste plus que le tiers inférieur. A droite de la fenêtre, une Vierge d'Annonciation, bien conservée, a été dégagée au scalpel. Malheureusement, l'Ange qui se trouvait à gauche de la fenêtre a disparu; il ne reste plus ici que quelques fragments d'un phylactère.

Les peintures découvertes en 1950 ont elles aussi été restaurées: sur le mur occidental du clocher sont groupées une Crucifixion et une Vierge à l'Enfant, dans un état de conservation un peu inférieur à celui de l'Annonciation. Enfin, un saint évêque a été mis au jour sur la paroi sud de la nef, près du clocher.

<sup>1</sup> Eric Favre-Bulle et collaborateurs, atelier Saint-Dismas, Martigny.

Cet ensemble de peintures est généralement daté du XV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Les travaux de restauration de 1981-1982 ont également révélé la présence d'autres peintures murales plus tardives, mais notre corpus se limite aux oeuvres du XV<sup>e</sup> siècle.

La première partie de ce travail est consacrée à l'étude des peintures de Sankt German. A une présentation historique succèdent l'approche descriptive, l'analyse technique et la lecture stylistique des peintures murales. Aucun document ne permettant d'attribuer ni de dater avec certitude ces oeuvres, la deuxième partie de notre travail consistera en une étude comparative. Celle-ci devrait permettre par la suite de mieux situer les peintures murales de Sankt German par rapport aux courants artistiques européens de la fin du Moyen Age.

Nous voudrions remercier ici toutes les personnes qui nous ont aidée dans notre travail:

Madame Miriam Milman, privat-docent, directrice du mémoire, qui par son enthousiasme, sa disponibilité et sa compétence a si bien su guider nos recherches; Monsieur le professeur Carlo Bertelli, co-directeur du mémoire, qui a donné son appui à notre travail;

Monsieur Gaëtan Cassina, rédacteur des Monuments d'art et d'histoire du canton du Valais, pour avoir suggéré le sujet de cette recherche et pour de fructueuses discussions;

Monsieur Walter Ruppen, directeur des Monuments historiques du canton du Valais, qui nous a fait profiter de ses remarques;

Monsieur Eric Favre-Bulle, restaurateur d'art, qui nous a transmis ses rapports de restauration et qui nous a prodigué de judicieux conseils;

Monsieur Jean-Marc Biner, de la Protection des biens culturels à Sion, pour avoir mis à notre disposition son importante documentation photographique;

Mademoiselle Françoise Vannotti, pour le temps qu'elle a bien voulu nous consacrer lors de nos visites aux archives du Chapitre de Sion;

Madame Corinne Charles, historienne d'art à Genève, qui nous a transmis le résultat de recherches personnelles sur le mobilier du XV<sup>e</sup> siècle;

Monsieur l'abbé de Cocatrix, chapelain de Sankt German, pour sa compréhension et son aide bienveillante.

Nous remercions encore Madame Marie-Claude Morand, directrice des Musées cantonaux à Sion, et sa collaboratrice Madame Glassey, responsable des inventaires, ainsi que Monsieur le chanoine Tscherrig du Chapitre de Sion.

<sup>2</sup> Selon DUBUIS 1984, p. 111, qui reprend l'argument du Prof. SCHMID 1983, p. 163, les peintures ont été exécutées « peu après le milieu du XV<sup>e</sup> siècle ». RUPPEN 1987, p. 10, date les peintures de l'angle sud-est du premier tiers du XV<sup>e</sup> siècle, et celle de la paroi nord-est du deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

## Perspective historique

### 1. La chapelle de Sankt German à travers l'histoire

#### *Etude des formes architecturales et des documents écrits*<sup>3</sup>

Le petit village de Sankt German, situé sur un plateau qui domine la plaine sur la rive droite du Rhône, se trouve dans la commune et la paroisse de Rarogne dans le Haut-Valais. Des découvertes archéologiques ont montré que cette région est habitée depuis des millénaires. Peut-être appelé primitivement Oselz<sup>4</sup>, le village a pris le vocable de son sanctuaire dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle: la première mention du toponyme hagiographique Sancto Germano apparaît en 1221<sup>5</sup>. Seul un sanctuaire de quelque importance et d'une certaine ancienneté s'imposait comme déterminatif d'un endroit: la chapelle de Sankt German est donc probablement bien antérieure au XIII<sup>e</sup> siècle.

Les sondages archéologiques de 1981 confirment cette hypothèse. Ils ont mené à la découverte des substructures d'un bâtiment qui paraît remonter à l'époque carolingienne. Il s'agit du noyau primitif autour duquel s'organisèrent les constructions ultérieures<sup>6</sup>. Vers 1100, l'édifice fut pourvu d'un clocher, signe de l'importance liturgique accrue du petit sanctuaire. A la fin du XII<sup>e</sup> ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'édifice fut agrandi: on allongea, au nord et au sud, la façade occidentale, dont la longueur passa de 5 m à 11,4 m. Au nord fut construit un gouttereau parallèle au mur primitif. La nouvelle façade sud, tendait vers l'angle sud-ouest du clocher, marquant ainsi un biais par rapport à l'ancienne nef. Les murs latéraux de l'ancienne chapelle furent démolis, de la paroi occidentale jusque près du clocher. Ils furent conservés devant l'entrée du chœur, déterminant à l'intérieur de l'église trois espaces longitudinaux: une nef centrale flanquée de deux collatéraux. Une fenêtre en plein cintre fut ménagée à chaque extrémité du bas-côté nord, sur les parois orientale et occidentale. Vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle fut édifié un nouveau chœur de plan carré, non voûté, dont la paroi nord prolongeait celle de l'avant-chœur et dont la paroi sud venait s'appuyer contre la façade orientale du clocher.

Dans le deuxième tiers du XV<sup>e</sup> siècle, l'extrémité orientale des deux collatéraux fut aménagée (cf. plan ci-après): on bâtit deux autels de maçonnerie. Celui du sud, adossé à la façade occidentale du clocher, était probablement consacré à saint Sébastien. Il nous est parvenu abîmé et remanié. Celui du nord, qui est bien conservé, fut construit sous la fenêtre orientale, dans une petite chapelle voûtée

<sup>3</sup> Selon le rapport archéologique de F.-O. Dubuis, archéologue cantonal, transmis par M. l'abbé de Cocatrix. Les conclusions de ce rapport sont reprises par DUBUIS 1984 dans un article de *Vallesia*. Cf. aussi ZELLER 1971.

<sup>4</sup> Ce toponyme apparaît dans un rôle des terres et revenus du Chapitre de Sion, établi vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle; cf. DUBUIS 1984, p. 100, note 7.

<sup>5</sup> Cf. GREMAUD n° 295; cité par DUBUIS 1984, p. 99, note 5.

<sup>6</sup> Pour la présentation détaillée des transformations successives, cf. l'article de DUBUIS 1984 dans *Vallesia*. Nous ne nous arrêtons ici que sur les travaux entrepris à l'époque présumée de l'exécution de nos peintures.

dotée d'une nouvelle fenêtre dans le mur nord et séparée de l'avant-chœur par le mur de la chapelle primitive. Il était dédié à saint Antoine l'Ermite<sup>7</sup>. Dans son reliquaire, on a découvert l'acte de consécration, un petit parchemin devenu illisible. Le sceau, intact, est celui de l'évêque Guillaume VI de Rarogne (1437-1451). L'étude comparative des sceaux utilisés par Guillaume de Rarogne fait penser que la consécration a eu lieu vers 1442<sup>8</sup>. C'est probablement aussi à l'époque de cet aménagement intérieur que furent réalisées les peintures murales qui constituent l'objet de notre étude. Ces peintures, destinées à embellir les chapelles latérales, représentent l'Annonciation, la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion, ainsi que quelques saints. Notons que ces thèmes n'ont de rapport direct ni avec saint Sébastien, ni avec saint Antoine. Nous ignorons de quelles scènes était décoré le mur, démoli en 1819-1820, qui séparait la chapelle Saint-Antoine de l'avant-chœur. La fenêtre peinte de la chapelle Saint-Antoine fut obturée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle: la construction d'une nouvelle sacristie édifiée au nord du chœur l'avait en effet rendue inutile.

L'église de Sankt German, dans le deuxième tiers du XV<sup>e</sup> siècle (d'après DUBUIS, 1984).

1. Chœur.
2. Chapelle Saint-Antoine.
3. Autel Saint-Sébastien.
4. Clocher.
5. Emplacement de la sacristie édifiée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Le début du XVI<sup>e</sup> siècle est marqué par de nombreux travaux d'embellissement confiés à l'architecte Ulrich Ruffiner et au peintre Hans Rinischer<sup>9</sup>. Un petit retable gothique sculpté, daté de 1520-1530, a probablement été installé à Sankt German à la même époque. Ce triptyque est aujourd'hui accroché dans le transept

<sup>7</sup> DUBUIS 1984, p. 110, note 20, signale qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les deux saints patrons ont été intervertis: un document de 1864 place l'autel de saint Antoine «à droite en entrant».

<sup>8</sup> Cf. DUBUIS 1984, p. 110, note 22.

<sup>9</sup> Dans la chapelle Saint-Antoine, l'embrasure des deux fenêtres de la paroi nord fut décorée par Hans Rinischer de peintures à la chaux appliquées à sec. La jouée orientale de chacune de ces fenêtres est ornée du portrait d'un ecclésiastique identifié par un phylactère: dans la nouvelle fenêtre est représenté un jeune homme du nom de Rodolfus Tyner; dans l'autre, il s'agit de Laurencius Zender, chapelain de Sankt German de 1475 au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Un fragment de décor datant probablement de cette période a aussi été découvert sur la paroi nord de la nef, près de l'angle nord-ouest. Il s'agissait d'une composition à plusieurs scènes entourées d'un cadre jaune à boules noires. On peut distinguer des personnages agenouillés. Peut-être s'agit-il d'une vie de saint ou d'un chemin de croix.



nord de l'église d'Ausserberg<sup>10</sup>. La baroquisation de l'église, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, fut très superficielle: on se contenta de remplacer les autels gothiques par des retables baroques, dont deux se trouvent toujours à Sankt German. Des travaux importants furent exécutés en 1818-1820 pour embellir l'église dans le goût néo-classique. Parmi ces transformations, signalons la démolition de la voûte de la chapelle Saint-Antoine et de l'ancien mur qui la séparait de l'avant-chœur. Quant aux peintures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, elles furent recouvertes d'un badigeon blanc. Le souvenir du Moyen Age, contraire au goût de l'époque, fut ainsi effacé. Quelques modifications furent encore apportées à l'église au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, mais les peintures restaient toujours cachées à la vue des fidèles.

Des travaux de restauration furent effectués vers 1950 sous le ministère de l'abbé Schmid, qui a consigné ses observations dans le «*Livre brun*»<sup>11</sup>. Les peintures du mur du clocher ont alors été mises au jour et reproduites par Julius Salzgeber contre la paroi nord du chœur<sup>12</sup>. En 1958, sur proposition de l'archéologue cantonal, le Conseil d'Etat classa l'église de Sankt German au nombre des monuments historiques protégés. Enfin, l'intérieur de l'église a été complètement restauré entre 1980 et 1982, sous la direction de l'architecte Amédée Cachin de Brigue. On a alors procédé à la réouverture des fenêtres du chevet et de l'ancienne chapelle Saint-Antoine. Les peintures murales du Moyen Age ont été restaurées sous la direction d'Eric Favre-Bulle.

#### *Fonction de l'église de Sankt German dans la paroisse de Rarogne*

Si la chapelle de Sankt German n'occupe plus aujourd'hui qu'un rang secondaire dans la paroisse de Rarogne, F.-O. Dubuis, à la suite de Louis Blondel, de Konrad Zeller et de Walter Ruppen, soutient qu'elle pourrait être «le centre paroissial primitif du territoire de Rarogne»<sup>13</sup>. Voici quelques-uns des arguments avancés à l'appui de cette hypothèse:

— l'existence du cimetière de Sankt German paraît remonter au XII<sup>e</sup> siècle déjà. Or au Moyen Age, le droit de sépulture autour d'une dépendance de l'église paroissiale ne se justifiait que si le village était trop éloigné du centre paroissial. Ce n'était pas le cas de Sankt German, moins éloigné encore de l'église paroissiale de Saint-Romain que ne l'étaient d'autres villages de la paroisse ne bénéficiant pourtant pas du droit de sépulture. L'origine du cimetière de Sankt German résulte donc plus logiquement d'un ancien statut d'église paroissiale que d'un privilège particulier;

— dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la plupart des documents, le sanctuaire de Sankt German est qualifié d'«*ecclesia*» (au sens propre du mot: église paroissiale). De plus, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles apparaît dans les actes de visite pastorale la désignation d'«*ecclesia filialis*», qui peut convenir à une ancienne église réduite au rang de filiale;

<sup>10</sup> Cf. *Kunstführer durch die Schweiz*, t. 2, p. 324. Jean-Marc Biner a publié une photo légendée de la Vierge sculptée du buffet central dans *Treize Etoiles*, n° 10, octobre 1984, pp. 14-15.

<sup>11</sup> Il s'agit d'un gros registre au dos brun, écrit de 1782 à 1966, qui était conservé à la chapellenie de Sankt German, mais qui reste actuellement introuvable.

<sup>12</sup> Ces peintures ont été recouvertes lors de la restauration de 1980-1982.

<sup>13</sup> Cf. DUBUIS 1984, p. 121.

— la qualité et l'ampleur des travaux entrepris à la fin du XII<sup>e</sup> ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle dépassent les moyens de la collectivité villageoise et suggèrent donc la collaboration de paroissiens habitant ailleurs. L'obligation faite aux quatre quartiers de la paroisse de Rarogne de participer à l'entretien de l'église de Sankt German<sup>14</sup> pourrait bien être la persistance du devoir d'entretien à l'égard du centre paroissial.

Après la construction d'un château féodal à Rarogne, la chapelle du bourg annexe a vraisemblablement supplanté l'ancienne église paroissiale d'origine rurale, et cela probablement après son agrandissement de la fin du XII<sup>e</sup> siècle mais avant 1361. En effet, le 1<sup>er</sup> août 1361<sup>15</sup> est constitué un poste de chapelain à Sankt German pour maintenir le culte dans cette ancienne église réduite au rang de filiale.

L'étude de l'histoire du monument nous amène donc à situer l'exécution des peintures de notre corpus à l'époque de l'important aménagement intérieur du deuxième tiers du XV<sup>e</sup> siècle. L'importance de l'église de Sankt German au Moyen Âge justifie l'ampleur probable et la richesse<sup>16</sup> de son décor mural.

## 2. Contexte historique local: l'épiscopat de Gillaume VI de Rarogne (1437-1451)

Le début du XV<sup>e</sup> siècle avait été marqué par les terribles guerres de Rarogne<sup>17</sup>, lutte victorieuse menée par le peuple valaisan contre la maison de Rarogne. Les membres de cette riche et noble famille possédaient alors l'autorité suprême: l'évêque était Guillaume V de Rarogne, et les fonctions de bailli et de capitaine-général étaient détenues par le tout-puissant Guichard de Rarogne, oncle du prélat. Les Rarogne étaient accusés par la population de rechercher la faveur de la maison de Savoie, l'ennemie du pays, et de ne pas respecter les libertés populaires. La guerre civile força Guillaume V et Guichard de Rarogne à l'exil. En 1418, l'empereur Sigismond, désireux de préserver l'accès aux cols alpins, obtint du concile de Constance la nomination d'un homme de confiance, Andrea dei Benzi, au poste d'administrateur perpétuel du diocèse de Sion. Ce noble italien, docteur en droit, né à Gualdo Tadino en Ombrie vers 1360, avait effectué pour l'empereur romain-germanique d'importantes missions diplomatiques. Il avait ensuite été nommé archevêque de Kalocza-Bacs en Hongrie et avait participé à la préparation et au déroulement du concile de Constance. Après la mort de Guillaume V, André de Gualdo fut institué évêque de Sion par le pape (1431). Sa fermeté envers la famille de Rarogne et sa sollicitude à l'égard du peuple lui concilièrent l'estime des Valaisans. Il parvint à leur faire signer la paix d'Evian en février 1420, avec l'appui du duc de Savoie. Si bien qu'à sa mort, on ne craignit pas de choisir l'évêque dans

<sup>14</sup> Cette obligation est attestée par des documents conservés aux archives de la paroisse de Rarogne; cf. DUBUIS 1984, p. 123, note 57.

<sup>15</sup> Selon un document cité par DUBUIS 1984, p. 124, note 66.

<sup>16</sup> L'auréole dorée de sainte Barbe témoigne de cette richesse inhabituelle dans une petite chapelle de village.

<sup>17</sup> Cf. B. TRUFFER, «Die Bischöfe von Sitten zur Zeit des grossen abendländischen Schismas (1378-1417)», *Vallesia* t. XXXIII, 1978, pp. 139-177. Voir aussi BOCCARD 1844, chapitre XI, pp. 101-121; FURRER 1873, chapitre XIV, pp. 263-353; ou GAY 1903, chapitre VI, pp. 103-120.

la famille de Rarogne, tant haïe vingt ans plus tôt<sup>18</sup>. Cette nomination induisit un profond changement d'orientation pour le Valais: André de Gualdo était italien, son successeur appartenait au monde germanique.

Dernier évêque issu de la famille de Rarogne, Guillaume VI<sup>19</sup> était le fils de Julien-Egide de Rarogne et d'Anna de Rarogne, soeur de l'évêque Guillaume V de Rarogne (1402-1418) et du doyen de Valère Luquinus. Dans un document daté du 22 décembre 1422, il est dit bourgeois de Sion, clerc et seigneur de Montville dans le val d'Hérens<sup>20</sup>. Succédant à son oncle Luquinus, Guillaume fut élu chanoine de Sion le 1<sup>er</sup> juillet 1427. Grand chantre du 6 août 1428 au 22 octobre 1433, il devint doyen de Sion le 2 décembre 1433. Il fut élu évêque le 24 avril 1437, «*unanimi consensu cleri et populi Vallesii*»<sup>21</sup>. Dans les mois qui suivirent, cette élection fut confirmée par le pape, le concile de Bâle et les délégués des dizains réunis en diète à Brigue<sup>22</sup>.

En qualité de chef temporel du Valais épiscopal, le pacifique Guillaume VI conclut un traité d'amitié avec la Savoie<sup>23</sup> et avec Berne en 1446. Il n'apporta cependant jamais son soutien à l'antipape Félix V, qui n'était autre que le très puissant duc de Savoie Amédée VIII, élu par le concile de Bâle en 1439. L'autre acte politique important de Guillaume VI fut l'acceptation des «Articles de Naters». Le 28 janvier 1446, en séjour au château du Roc à Naters, l'évêque, encerclé par les patriotes valaisans, fut contraint de signer un acte qui tendait à détacher radicalement la justice civile et criminelle de la juridiction épiscopale, et qui proclamait le Valais autonome en matière politique<sup>24</sup>. Par la suite, selon un document daté du 14 février 1448, Guillaume VI traita avec une extrême mansuétude l'auteur des Articles de Naters, lui accordant sa grâce moyennant une promesse d'honnêteté et de fidélité à l'égard de l'évêque<sup>25</sup>. A cause de ces concessions, Guillaume de Rarogne, appelé à se justifier auprès du pape pour cette atteinte aux privilèges de l'Eglise, fut assigné à Rome en 1450, année jubilaire. Il mourut à Pallanza, sur le chemin du retour, le 14 janvier 1451. Son successeur et cousin Henri IV Asperlin veilla à ce qu'il fût inhumé dans l'église de Valère, selon son désir<sup>26</sup>, près de l'autel qu'il avait fondé<sup>27</sup>.

<sup>18</sup> Il est vrai que Guillaume VI n'appartenait pas à la même branche de la famille que Guichard. Sur l'histoire des différentes branches de la Maison de Rarogne, cf. HAUSER 1916.

<sup>19</sup> Cf. la notice biographique établie par VON ROTEN 1948, p. 100. Ne considérant pour sa numérotation que les Guillaume de la famille de Rarogne, von Roten, comme Hauser d'ailleurs, préfère la dénomination Guillaume III de Rarogne à celle que nous utilisons.

<sup>20</sup> Cf. GREMAUD n° 2726.

<sup>21</sup> Cf. GREMAUD n° 2886.

<sup>22</sup> Cf. GREMAUD nos 2887-2889.

<sup>23</sup> Cf. GREMAUD nos 2981 et 2982. Notons que le Bas-Valais relevait alors du duché de Savoie.

<sup>24</sup> Cf. GREMAUD n° 2976.

<sup>25</sup> Ce document a été publié et commenté par Grégoire GHICA dans «L'auteur des Articles de Naters. Un document inédit de 1448», *Vallesia*, t. IV, 1949, pp. 35-46.

<sup>26</sup> Cf. le testament de Guillaume VI, GREMAUD nos 3032 et 3037.

<sup>27</sup> Guillaume de Rarogne avait fondé en 1431 un autel consacré à la Visitation. En 1434, le Chapitre approuva cette fondation. Guillaume compléta le vocable initial par les noms de saint Sébastien — dont il avait rapporté les reliques de Rome — et de saint Fabien. Le doyen de Sion reçut de plus l'autorisation d'aménager son tombeau près de cet autel. Celui-ci fut construit dans la deuxième travée du bas-côté sud de l'église et consacré en 1436 par l'évêque André de Gualdo.

Guillaume VI s'est illustré par sa grande piété. C'est lui qui introduisit en Valais la fête de la Visitation, établie par le concile de Bâle. Lors de ses visites pastorales, il consacra les églises de Chamoson (1441), de Fiesch (1444) et de Val d'Illiez (1445), ainsi que la chapelle Saint-Théodule à Champéry (1445). Rappelons que parmi les autels qu'il consacra figurent ceux de Sankt German, décorés des peintures que nous étudions.

Si André de Gualdo s'était fait ériger un somptueux monument funéraire dans la cathédrale de Sion<sup>28</sup>, Guillaume VI de Rarogne manifesta encore plus d'intérêt pour les arts que son prédécesseur. En tant que doyen, il avait commandé au peintre fribourgeois Maggenberg des peintures murales pour l'église de Valère. L'ancien grand chantre du Chapitre a peut-être aussi été à l'origine de l'acquisition de l'orgue dont Maggenberg fut chargé de peindre les volets<sup>29</sup>. L'évêque commanda encore un missel enluminé pour son autel de Valère<sup>30</sup>, et il poursuivit les travaux de restauration entrepris par son prédécesseur à la cathédrale ainsi qu'aux châteaux de la Majorie et de Tourbillon, endommagés pendant les guerres de Rarogne. Guillaume VI a donc encouragé l'essor culturel et artistique que la paix instaurée par André de Gualdo avait favorisé.

A ce propos, il convient de mentionner également le mécénat de la très riche famille Asperlin<sup>31</sup>, dont les armes figurent aux quatre coins d'un tableau représentant l'Adoration des Mages conservé à Valère, ainsi que dans les peintures murales de l'abside de la collégiale. Henri Asperlin<sup>32</sup>, nommé par le Chapitre au poste de recteur de l'autel Saint-Sylvestre à Sion, fut élu chanoine en 1435, puis doyen de Sion le 6 septembre 1437, succédant à ce poste à son oncle Guillaume VI de Rarogne élevé à la dignité d'évêque. On nota sa présence au concile de Bâle, le 23 novembre 1439<sup>33</sup>. Le 22 janvier 1451, il fut élu évêque de Sion par le Chapitre et les délégués des dizains. Avant d'accepter son élection, il exigea l'annulation des Articles de Naters. La Diète accepta cette condition, redoutant la nomination par Rome d'un évêque étranger<sup>34</sup>. Toutefois, cette élection ne fut confirmée par le pape qu'en 1454<sup>35</sup>. En 1455, Henri renouvela l'alliance du Valais avec le duc de

<sup>28</sup> Sur le monument funéraire d'André de Gualdo, cf. LAPAIRE 1991. Selon l'auteur, la structure de ce tombeau relève de l'art des tombiers vénitiens, qu'André de Gualdo avait eu l'occasion d'admirer lors de ses deux séjours à Venise en 1407 et 1414. Mais les statues sont l'œuvre d'un artiste travaillant dans l'esprit des successeurs du célèbre sculpteur bourguignon Claus Sluter. Sur les autres œuvres datant de l'épiscopat d'André de Gualdo, cf. RIGGENBACH 1964, pp. 165-189.

<sup>29</sup> C'est ce que suppose Hering-Mitgau. Cf. CADORIN et al. 1990, p. 184.

<sup>30</sup> Archives du Chapitre de Sion, manuscrit 19.

<sup>31</sup> Selon CASSINA et HERMANÈS 1978, p. 9, on trouve en 1464 aux côtés de Rodolphe Asperlin, alors à Bex, un certain Hans Pictoris («Jean, fils du peintre»?) dont le père avait peut-être œuvré pour la riche famille valaisanne quelques années auparavant.

<sup>32</sup> Cf. la notice biographique établie par VON ROTEN 1947, p. 48.

<sup>33</sup> C'est André de Gualdo qui avait représenté l'Eglise de Sion aux premières séances du concile.

<sup>34</sup> Cf. GREMAUD n°s 3038-3040.

<sup>35</sup> Le 13 mars 1451, ne reconnaissant pas l'élection d'Henri IV, le pape avait nommé le cardinal Guillaume Huhn d'Etain administrateur du diocèse de Sion. Henri Asperlin ne jouit donc que de droits temporels jusqu'au moment où Guillaume VII, que les Valaisans n'avaient jamais reconnu, renonça à ses droits (1454). Cf. GREMAUD n°s 3045, 3047 et 3050.

Milan, adhéra au traité de celui-ci avec la seigneurie de Venise et la commune de Florence, et conclut un pacte de paix avec les habitants de l'Ossola<sup>36</sup>. Outre des avantages commerciaux, ces traités assurèrent la paix au Valais. Le 10 décembre 1457, Henri IV Asperlin augmenta par testament le bénéfice de l'autel de Rarogne qu'il dédia également aux Trois-Rois<sup>37</sup>. C'est à cet autel qu'appartenait vraisemblablement le tableau des Mages. Il devait mourir cinq jours plus tard. C'est probablement sous son épiscopat que furent exécutées, dans l'abside de l'église de Valère, les peintures murales offertes par son frère, Rodolphe Asperlin, et par l'épouse de celui-ci, Franciscona de Rarogne.

Ainsi, l'instauration d'un climat de paix relative après les troubles de la guerre civile, le mécénat de Guillaume VI de Rarogne, ainsi que celui des Asperlin, font du deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle une période propice à l'épanouissement artistique. L'étude du contexte régional nous apprend d'autre part que deux foyers culturels proches du Valais, la cour de Savoie et le Sud-Ouest de l'Allemagne, connurent à cette même époque un éclat particulier. C. Gardet explique ainsi leur émergence comme carrefours culturels: «Il y eut au début du XV<sup>e</sup> siècle, autour du lac de Constance et du Rhin supérieur, toute une zone que hantaient prélats, princes, banquiers et artistes en raison des conciles de Constance et de Bâle; on y venait de Cologne, de Souabe et des Etats d'Allemagne, de Florence, Venise et Rome, tandis que se dessinait un axe d'échange nord-sud, allant de Bâle à Avignon à travers les cantons fédérés de Suisse et le duché de Savoie<sup>38</sup>.» Or le Valais entretenait avec ces deux centres artistiques des rapports privilégiés: rappelons le traité d'amitié conclu par Guillaume VI avec le duc de Savoie, ainsi que la participation d'ecclésiastiques valaisans aux conciles de Constance et de Bâle. Il n'est donc guère surprenant de voir apparaître dans des oeuvres de tradition locale des influences savoyardes et germaniques, ou même de rencontrer en Valais des peintres formés dans ces nouveaux centres artistiques<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Cf. GREMAUD nos 3061, 3062, 3065, 3066 et 3072.

<sup>37</sup> Cf. GREMAUD n° 3079. Voir aussi: F. HUOT, *L'ordinaire de Sion*, Fribourg, 1973 (Spicilegium Friburgense, vol. 18), p. 103, note 1.

<sup>38</sup> GARDET 1965, avant-propos, p. 16.

<sup>39</sup> Avant de préciser la nature et l'importance de ces influences dans la production valaisanne, et plus particulièrement à Sankt German, nous tenterons d'établir quelques rapprochements entre nos peintures et les œuvres contemporaines évoquées dans ce chapitre. Cf. pp. 389-399.

## Etude des peintures murales de Sankt German

### 1. Description iconographique

Les peintures de Sankt German illustrent des thèmes du Nouveau Testament et de l'hagiographie populaire très courants dans l'imagerie chrétienne du Moyen Âge. L'interprétation des symboles mariaux de l'Annonciation ne posant aucun problème particulier, de même que l'iconographie de la Crucifixion et l'identification de sainte Barbe, nous nous permettons de placer en annexe l'étude des sources de ces motifs traditionnels. En revanche, l'identité des saints évêques méritera d'être discutée dans ce chapitre. Il conviendra également de caractériser ici brièvement le motif plus original de la Vierge à l'Enfant dans le jardin clos.

#### *Paroi nord-est*

A l'extrémité est du collatéral nord, la paroi est décorée d'un important ensemble pictural mesurant cent quatre-vingt centimètres de haut et deux cent septante-cinq centimètres de large. Sur la face, rendue bipartite par une fenêtre romane aujourd'hui obturée, nous reconnaissons une Annonciation: à droite se trouve la Vierge dans un état de conservation satisfaisant; à gauche l'Ange, aujourd'hui presque complètement disparu. Dans les ébrasements de la fenêtre apparaissent, au sud, une sainte Barbe dans un très bon état de conservation; au nord, une figure masculine très endommagée dont seule la partie inférieure est lisible. Sur la voussure est peint un angelot tenant un phylactère. Ces espaces picturaux sont définis par un encadrement rouge, délimité de part et d'autre par une ligne noire<sup>40</sup>, à l'exception de la peinture de la voussure, entourée d'une seule ligne noire.

L'interruption en demi-cercle de l'espace pictural de l'Annonciation marque la hauteur du plafond médiéval de la chapelle; celle-ci était alors probablement couverte d'une voûte légère ou d'un dais, bien en dessous du toit de l'église.

Sous l'Annonciation se déroule une petite frise géométrique: des obliques noires hérissées de picots s'entrecroisent pour former des losanges, au centre desquels se trouve un cercle à l'enveloppe rouge et au noyau en croisillons noirs. Il ne reste plus que des traces illisibles du décor de la partie inférieure de la paroi.

Sur la face nord du pilier gauche de l'arc triomphal, on observe un retour — illisible lui aussi — du décor pictural. Le mur qui séparait la chapelle Saint-Antoine de l'avant-choeur, avant d'être détruit en 1819-1820, était donc certainement orné lui aussi de peintures murales.

<sup>40</sup> Seul l'encadrement de la sainte Barbe est conservé intégralement.

## La Vierge d'Annonciation

La scène se déroule à l'intérieur d'une maison médiévale (ill. n° 1). L'espace est limité à l'arrière-plan par un mur crénelé à trois registres horizontaux: la partie supérieure est ornée d'un décor géométrique de losanges donnant l'illusion d'un carrelage, alors que la bande inférieure est rythmée par l'alignement de motifs verticaux surmontés d'arcs en plein cintre élancés. Un fenêtrage occupe le registre intermédiaire. Derrière les fenêtres rectangulaires, on aperçoit d'autres ouvertures, arquées, ce qui laisse supposer l'existence d'une sorte de galerie autour de la chambre de Marie. Les plans successifs donnent de la profondeur à la scène.

Les deux fenêtres de droite sont partiellement masquées par une armoire au riche décor de peintures. Dans la partie supérieure, les tiges s'enroulent en volutes vers l'extérieur, alors que dans la partie inférieure, elles se terminent en motifs foliaux et floraux<sup>41</sup>. Le vantail gauche de la partie supérieure est ouvert de manière à mieux suggérer la profondeur spatiale. Attributs de Marie, *virgo sapientiae*, quelques livres sont posés à plat sur les rayons.

Un autre meuble aux extrémités ouvragées<sup>42</sup> occupe presque toute la largeur de la scène. Son identification est difficile: s'agit-il du lit de la Vierge, si souvent représenté dans les Annonciations, recouvert d'un couvre-lit rouge aux franges claires? Un indice nous pousse à rejeter cette hypothèse: un vase contenant la traditionnelle fleur de lys, symbole de la pureté de la Vierge, est posé sur le meuble, qu'on peut ainsi assimiler à un bahut recouvert d'une nappe, ou au petit banc parfois associé à la Vierge humble de l'Annonciation.

La nature du sol est, elle aussi, difficilement reconnaissable: il ne s'agit apparemment pas d'un dallage tel qu'on en trouve souvent dans les représentations d'intérieur de l'époque. Peut-être le peintre a-t-il voulu figurer un tapis aux ondulations souples, ou un plancher de bois clair (on croit distinguer les veines et les noeuds du bois).

Élément essentiel de l'ameublement de cette chambre d'Annonciation, un lutrin au socle tripartite décoré de volutes et au pupitre réglable porte le livre où s'inscrivent, sur des pages quadrillées, les six premiers mots de la réponse de Marie à l'Ange selon l'Évangile de saint Luc<sup>43</sup>: «*Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum (verbum tuum)*». La page de gauche vient d'être tournée: elle n'est pas encore retombée sur les précédentes. Marie va prononcer son acceptation.

Dans ce décor au charme anecdotique, l'artiste a placé une Marie toute de simplicité et de douceur: agenouillée devant le lutrin, la tête indolemment inclinée, les yeux baissés sur le livre, elle croise ses mains sur la poitrine. Le peintre montre de trois-quarts cette Vierge nimbée au long manteau bleu recouvrant une robe rouge<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Ces peintures sont importantes pour la datation et la recherche des influences. Cf. ci-dessous, p. 407.

<sup>42</sup> On y retrouve des motifs décoratifs proches de ceux ornant la partie inférieure de la paroi à l'arrière-plan.

<sup>43</sup> Lc I, 38.

<sup>44</sup> Nous reviendrons sur les caractéristiques de la silhouette et du visage des personnages dans le paragraphe consacré à l'étude stylistique.



Dans le ciel, au-dessus des créneaux, la main du Père envoie sur Marie son triple rayon d'or. Celui-ci présente à sa source une forme curieuse, ressemblant à la garde d'une épée. Symbole de l'Incarnation, la colombe du Saint-Esprit, descendant sur la tête de la Vierge, a disparu.

L'Ange faisant pendant à Marie de l'autre côté de la fenêtre a lui aussi disparu. Sur le fragment du phylactère qui a subsisté, nous déchiffrons les lettres suivantes: «*us tecum*». L'Ange saluait donc probablement Marie par la bénédiction divine rapportée dans l'Évangile de saint Luc<sup>45</sup>: «*Ave gratia plena. Dominus tecum.*»

La peinture très endommagée ornant la voussure de la fenêtre se rattache également à l'ensemble de l'Annonciation, comme le prouvent les syllabes encore lisibles au début du phylactère déroulé par l'angelot: «*Maria vi(rgo)*».

### Le saint de l'ébrasement nord

Sur l'ébrasement nord, seul le tiers inférieur de la peinture est lisible. Un saint évêque est reconnaissable à sa crosse et aux riches vêtements liturgiques portés sur l'aube, vêtements rouges et or décorés avec une imitation brocart. Son identité est incertaine puisqu'on ne dispose d'aucun indice. Il ne peut s'agir de saint Antoine, à qui la chapelle était consacrée, car le saint ermite n'était pas évêque.

Peut-être s'agit-il de saint Théodule, très populaire dans le Valais médiéval. Le premier évêque du Valais, qui découvrit les reliques des martyrs de la légion thébaine et leur fit élever un sanctuaire à Agaune, inspira quelques légendes pittoresques<sup>46</sup>. Saint Théodule aurait ainsi reçu de Charlemagne la souveraineté temporelle sur le Valais. Répondant aux supplications des vignerons de son diocèse, il aurait miraculeusement procuré du moût à tous avec quelques grappes de raisin. Selon certains auteurs, il aurait forcé le diable à transporter sur son dos, de Rome en Valais, à travers les Alpes, une cloche offerte par le pape pour éloigner l'orage. Fruits de ces légendes, les attributs caractéristiques de saint Théodule sont donc la crosse et l'épée, symboles de son double pouvoir spirituel et temporel, la grappe de raisins posée sur un livre, ainsi que la cloche miraculeuse.

Le XV<sup>e</sup> siècle ayant vu une augmentation du nombre des dédicaces à saint Théodule<sup>47</sup>, il ne serait guère surprenant que la piété populaire se soit portée sur le premier évêque du Valais, protecteur des vignerons, dans un village que l'évêque Nicolas Schiner surnomma «Saint-Germain des Vignes» en 1498<sup>48</sup>... D'autant plus que son association avec sainte Barbe, qui lui fait face sur l'ébrasement sud, serait

<sup>45</sup> Lc I, 28.

<sup>46</sup> Cf. F.-O. DUBUIS, «Saint Théodule, patron du diocèse de Sion et fondateur du premier sanctuaire d'Agaune», *Annales valaisannes*, 1981, pp. 123-159.

<sup>47</sup> Cf. GRUBER 1932, p. 159.

<sup>48</sup> Cf. DUBUIS 1984, p. 97.



cohérente: tous deux sont invoqués contre les orages destructeurs. Si cette hypothèse était la bonne, le saint patron du Valais serait représenté deux fois dans la chapelle, puisque l'évêque de l'angle sud-est est, à n'en pas douter, saint Théodule.

Il est également possible que le peintre de Sankt German ait représenté le saint évêque le plus populaire du Moyen Age, saint Nicolas. L'évêque de Myre en Asie mineure s'illustra surtout par sa grande charité (selon la légende, il dota secrètement trois pucelles réduites à la prostitution par la misère<sup>49</sup>) et par la résurrection miraculeuse de trois écoliers tués, démembrés et jetés dans un saloir par un boucher auquel ils avaient demandé l'hospitalité. Le culte de saint Nicolas s'est implanté en Occident après la translation de ses reliques à Bari (Italie) en 1087. Patron des filles à marier et des écoliers, le saint était aussi le protecteur des marins parce qu'il avait le pouvoir d'apaiser la tempête. Vénéré dans toute l'Europe, il fut d'abord simplement représenté en évêque. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, les artistes l'individualisèrent avec les attributs suivants: trois bourses (lingots ou pommes) d'or; trois enfants émergeant d'un saloir; une ancre. En l'absence de ces attributs dans notre représentation, notre proposition d'identification ne repose que sur le constat de la grande popularité de saint Nicolas dans l'Occident de la fin du Moyen Age. Le Haut-Valais du XV<sup>e</sup> siècle a d'ailleurs largement prouvé sa dévotion à saint Nicolas en lui dédiant chapelles et autels, à Münster et à Ulrichen (1408), à Mörel (1429), à Kippel dans le Lötschental (1434), à Niedergesteln (1445) et à Glis (1482)<sup>50</sup>.

Une autre hypothèse mérite d'être signalée: Grat, évêque d'Aoste au V<sup>e</sup> siècle, était en effet vénéré sur les deux versants des Alpes, en Savoie et au Piémont. Au XV<sup>e</sup> siècle, dans le diocèse de Sion, son culte est avivé par l'évêque Guillaume VI de Rarogne dont c'est l'un des saints préférés. Lorsque l'évêque de Sion fait redécorer la chapelle Saint-Georges de Tourbillon, il fait peindre la figure de saint Grat parmi d'autres saints. Et le 2 octobre 1447, il consacre la chapelle sous la triple invocation de saint Georges, de saint Grat et du bienheureux Guillaume de Neuchâtel<sup>51</sup>. En tant que protecteur des vignobles qu'il défend contre la grêle, saint Grat prendrait place en toute harmonie auprès de sainte Barbe. Mais cet évêque décapité est souvent représenté céphalophore, ce qui ne paraît pas être le cas à Sankt German: des traces de dessin laissent en effet supposer les contours d'un visage à hauteur du sommet de la crosse épiscopale. Ce qui contraindrait à renoncer à l'hypothèse d'une représentation de saint Grat.

Même si les propositions précédentes sont intéressantes, il s'agit plus probablement du saint patron de l'église, saint Germain, évêque d'Auxerre (390-444), qui n'a pas d'attribut particulier. Placée sur l'autel Saint-Sébastien, la copie d'une statue du XIV<sup>e</sup> siècle (dont l'original se trouve au Musée Historique de Bâle) le représente assis sur un trône, avec comme seuls attributs la mitre et la crosse. D'autre part, le petit retable gothique provenant de la chapelle de Sankt German et aujourd'hui conservé à Ausserberg comprend des statues de la Vierge Marie, de sainte Barbe et de saint Germain<sup>52</sup>. Nos peintures murales ne constitueraient donc

<sup>49</sup> Cette légende a donné naissance au mythe du saint Nicolas distributeur de cadeaux.

<sup>50</sup> Cf. GRUBER 1932, p. 113.

<sup>51</sup> Cf. GRUBER 1932, p. 198.

<sup>52</sup> Cf. ci-dessus p. 371, note 10.

pas un exemple isolé de l'association sainte Barbe - saint Germain. Mais l'évêque d'Auxerre ne semble pas jouir d'une grande popularité dans le Valais du XV<sup>e</sup> siècle. Il n'y a en effet pas d'autres sanctuaires consacrés à ce saint dans le diocèse de Sion au Moyen Âge. Les diocèses voisins (Lausanne, Genève, Tarentaise, Maurienne) ne comptent qu'une quinzaine de lieux de culte dédiés à saint Germain l'Auxerrois<sup>53</sup>.

### Sainte Barbe

La sainte nimbée de l'ébrasement sud est facilement identifiable (ill. n° 2): son vêtement princier et la petite tour qu'elle porte sont les attributs de sainte Barbe<sup>54</sup>. La jeune femme blonde porte une robe rouge sous un grand manteau en imitation brocart, doublé de bleu, retenu sur les épaules par une fibule dorée en forme de soleil. La main gauche, qui porte la tour, est cachée sous les plis du vêtement. Le bras droit sort de dessous le manteau et se replie vers la gauche. La taille très haute de cette silhouette typique du gothique international est marquée par une fine ceinture. La sainte occupe tout l'espace pictural, le fond de son manteau mordant même latéralement sur le cadre rouge<sup>55</sup>. Dans la partie supérieure, la silhouette se détache sur le ciel bleu.

### *Angle sud-est*

Sur le mur du clocher, à l'extrémité du collatéral sud, est peint un ensemble de trois cent quatre-vingts centimètres de haut et de deux cent soixante centimètres de large, comprenant trois registres. La limite supérieure de cet ensemble, une oblique descendant régulièrement de gauche à droite (comme le pan droit d'un fronton), correspond à l'endroit où le plafond du collatéral venait s'appuyer contre le clocher au XV<sup>e</sup> siècle. Il faut souligner avec quelle originalité le peintre a géré la surface qu'il avait à décorer, renonçant à une disposition symétrique, adoptant pour les scènes du registre supérieur des formes inhabituelles, qui épousent et mettent en valeur les particularités de la paroi. L'état de conservation est un peu inférieur à celui de la Vierge d'Annonciation ou de sainte Barbe. Sur le bord gauche, dans toute sa hauteur, la surface peinte se termine aujourd'hui par des contours tourmentés causés par d'importantes lacunes dans la couche picturale.

Le registre supérieur est occupé par deux scènes anhistoriques: à droite, une Vierge à l'Enfant; à gauche, une Crucifixion avec la Vierge et saint Jean. Audessus de ces représentations court une frise constituée d'éléments végétaux: sur les tiges alternent fleurs rouges et feuilles s'épanouissant en volutes. Une bordure de petites boules rouges se greffe sur le bord supérieur de ce cadre.

Sous la Crucifixion et la Vierge à l'Enfant, une bande blanche porte les fragments d'une inscription aujourd'hui indéchiffrable.

<sup>53</sup> Cf. GRUBER 1932, p. 184.

<sup>54</sup> Sur la légende de sainte Barbe, cf. ci-dessous pp. 419-420.

<sup>55</sup> Le personnage semble ainsi s'avancer vers le spectateur, se rapprocher de lui. La rigidité monotone du cadre est donc rompue, pour le seul plaisir de l'œil. Ce genre de débordement est fréquent dans les miniatures dès les premiers siècles du Moyen Âge.

Pour les registres médian et inférieur, l'artiste a eu recours au procédé du trompe-l'oeil: un rideau rouge parsemé de rosettes blanches et bordé de franges semble retomber sur un mur carrelé en damier de losanges<sup>56</sup>.

Ce damier, ainsi que la bordure végétale décrite ci-dessus, se retrouvent — quoique à une hauteur différente — sur la paroi sud de la nef, tout près du clocher. Ces deux décors encadrent une représentation d'évêque, l'ensemble mesurant deux cent quarante centimètres de haut et soixante centimètres de large. Deux petits fragments isolés sont aussi visibles sur cette paroi. De plus, on a retrouvé un fragment de décor pictural dans le crépi appliqué sur l'ébrasement ouest de la fenêtre médiévale, aujourd'hui obturée, qui se trouvait à droite de la peinture de l'évêque<sup>57</sup>.

### La Vierge à l'Enfant

La Vierge est assise dans un jardin fermé à l'arrière-plan par un mur gris, devant lequel s'élèvent trois arbres feuillus (ill. n° 3). Sur une branche de l'arbre central, le peintre a représenté de profil, à plus grande échelle que l'arbre sur lequel il est perché, un oiseau dressé sur ses pattes.

La Vierge, auréolée d'un double nimbe et coiffée d'une couronne, est vêtue d'un manteau bleu qui s'ouvre sur une robe à taille haute. Les larges plis de ces vêtements ne permettent pas d'identifier le siège sur lequel Marie est assise. On peut cependant supposer qu'il s'agit d'un siège modeste plutôt que d'un trône, dont les bras et le dossier seraient visibles. La main gauche de Marie repose sur un livre à couverture rouge, fermé par des courroies. Sur son genou droit est assis le petit Jésus, vêtu d'une tunique, la tête auréolée du nimbe crucifère. La mère et l'enfant échangent un regard plein d'une tendresse dont la profondeur s'exprime également par les gestes: Marie pose une main protectrice sur l'épaule de son fils; celui-ci lève une main caressante vers le visage baissé de la Vierge.

La Vierge à l'Enfant de Sankt German découle du motif siennois de la «*Madonna dell'Umiltà*»: Marie n'est pas représentée en majesté assise sur un trône, et elle manifeste une attitude très maternelle envers l'Enfant qu'elle tient sur ses genoux. L'image s'apparente aussi directement à l'interprétation que les artistes du Nord des Alpes donnèrent de ce motif issu du Trecento siennois: la Vierge au jardinet<sup>58</sup>. La représentation semble plus particulièrement influencée par des motifs usuels en Haute-Rhénanie vers 1420-1430. Notre peintre travaillant loin des centres artistiques renommés, la reprise du thème à Sankt German peut être postérieure d'une à deux décennies. D'autant plus que, comme la peinture murale est le domaine de la tradition plutôt que celui de l'innovation, l'artiste a certainement choisi une iconographie au succès confirmé pour décorer son mur. La

<sup>56</sup> L'utilisation de motifs géométriques dans la peinture ornementale se réclame d'une antique tradition gréco-romaine qui a traversé les siècles.

<sup>57</sup> Cf. le rapport intermédiaire de restauration, daté du 19 août 1981, transmis par M. Favre-Bulle.

<sup>58</sup> Nous résumons en annexe les sources des représentations de la «*Madonna dell'Umiltà*» et de la Vierge au jardinet ou Vierge dans le jardin clos. Cf. pp. 420-422.

datation que nous proposons précédemment<sup>59</sup> se trouve ainsi corroborée. Il faut encore souligner qu'il est assez surprenant que le peintre de Sankt German ait choisi ce thème pour une peinture murale. Le motif de la Vierge au jardinet, par son mysticisme subtil, est plutôt un thème de miniature et d'image de dévotion, d'où les dimensions souvent réduites des tableaux qui l'illustrent. Il est donc permis de supposer que notre peintre connaissait la miniature et la peinture de chevalet. Peut-être même les pratiquait-il personnellement.

### La Crucifixion

En dessous du décor végétal, la Crucifixion à trois personnages est entourée d'un cadre blanc, bordé d'une ligne rouge, en forme de fronton à deux pans réguliers<sup>60</sup>.

La Crucifixion de Sankt German se caractérise par sa sobriété (ill. n° 4): assez basse, la croix à traverse portant le «*titulus*» semble émerger d'un monticule, devant un fond neutre de couleur bleue<sup>61</sup>. Le Crucifié n'est entouré que de sa mère (à gauche, endommagée) et de saint Jean nimbé (à droite). Celui-ci, dans un geste de douleur traditionnel, soutient sa tête inclinée de la main droite. Dans sa main gauche humblement recouverte comme celle de sainte Barbe d'un pan de manteau, l'Évangéliste porte un livre fermé. Le visage, le torse, le bras droit et les pieds du Crucifié ont disparu. Les caractéristiques suivantes apparaissent cependant: avec sa tête nimbée reposant sur l'épaule droite, le corps inerte mais encore souple suit une ligne sinueuse. Seul le bras droit étendu horizontalement semble raidi. Autour des hanches est noué le «*perizonium*».

Plutôt qu'un tableau à grand spectacle (nous pensons à ces Crucifixions de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance où une croix très haute s'élève entre celles des larrons, au-dessus d'une foule de saints, de soldats et d'autres figurants), le peintre de Sankt German a préféré l'émotion simple d'une composition anhistorique réduite à l'essentiel.

### Le saint évêque

Placé dans un édicule gothique, sous une arcade polylobée, le saint évêque, nimbé et portant la mitre, tient la crosse dans la main gauche. De la droite, il fait un geste de bénédiction. L'état de conservation actuel ne permet plus de lire la partie inférieure de cette représentation. Selon l'abbé Schmid qui a assisté à

<sup>59</sup> Cf. ci-dessus p. 372.

<sup>60</sup> Le pan droit est parallèle à la marque du plafond médiéval. La façon dont le peintre a décoré avec la bordure végétale la surface située au-dessus du pan gauche nous reste malheureusement inconnue, puisque la couche picturale a disparu.

<sup>61</sup> Le peintre prend la liberté, à nouveau, de mordre sur le cadre avec la traverse de la croix.

la découverte de la peinture en 1950<sup>62</sup>, une cloche était placée aux pieds de l'évêque. Cette cloche est visible sur une photographie reproduite dans l'article de K. Zeller<sup>63</sup>. Il s'agit donc là très probablement d'une représentation de saint Théodule<sup>64</sup>.

## 2. Technique et restauration

Dans son rapport intermédiaire du 19 août 1981, M. Favre-Bulle décrit le support des peintures de Sankt German comme un mur de pierres disposées en appareil assez régulier, sur lequel a été appliqué un crépi avec un faux «*opus quadratum*» tiré à la truelle. Les peintures murales ont été exécutées selon une technique mixte: les fonds ont été peints à fresque; l'artiste a ensuite complété les personnages et les détails du mobilier à sec, avec de la peinture à la chaux (ou «*Kalkseccomalerei*»: les pigments sont mêlés à du lait de chaux, selon l'usage en vigueur au Nord des Alpes à l'époque). Ce procédé dit «*a fresco-secco*» élimine certaines difficultés de la fresque (grande vitesse d'exécution exigée par la rapidité du temps de prise, impossibilité de faire des retouches, etc.), mais il offre moins de résistance, la couche picturale étant moins intimement liée au mur. La peinture à la chaux se distingue visuellement de la vraie fresque par une surface à texture granulée et par un aspect plus mat, plus couvrant. Le dessin préparatoire à la sanguine apparaît là où la couche picturale est endommagée. Le peintre s'est servi d'un pochoir pour les motifs de brocart.

A la demande de l'atelier Saint-Dismas, le laboratoire des matériaux pierreux de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne a procédé à une étude des couches picturales des peintures, alors en restauration. Dans un rapport<sup>65</sup> daté du 31 mai 1982, le laboratoire donne d'importants renseignements sur les pigments utilisés et sur leur technique d'application. Des examens au microscope optique et des tests de coloration<sup>66</sup> ont été effectués sur une dizaine de fragments de peinture prélevés dans différentes zones. Plutôt que d'entrer dans le détail des résultats obtenus pour chacun de ces échantillons, nous nous contentons de relever les indications principales concernant la nature et la succession des enduits et des couches picturales:

— une préparation de chaux pure est appliquée uniformément sur la paroi est, côté nord. Elle n'apparaît pas sur le côté sud où la couche picturale est appliquée directement sur le mortier;

<sup>62</sup> Il s'agit d'une observation consignée dans le «*Livre brun*», p. B 79, rapportée par DUBUIS 1984, p. 111.

<sup>63</sup> ZELLER 1971, p. 103, ill. 7.

<sup>64</sup> Sur l'origine de cet attribut, cf. ci-dessus p. 378.

<sup>65</sup> Mis à notre disposition par M. Favre-Bulle.

<sup>66</sup> Test au iodure de potassium (KI) en présence d'iode (I<sub>2</sub>), mettant en évidence le plomb; test au bleu du Nil à 1% dans l'alcool, mettant en évidence les lipides (c'est-à-dire notamment l'utilisation d'huile).

— dans les échantillons de dorure (auréoles de la Vierge et de sainte Barbe, rayon de l'Annonciation, bâton de l'évêque sur l'ébrasement), on observe partout la même préparation sous la couche d'or: fragments de noir de charbon grossièrement broyé, pigment vert à base de cuivre (vert-de-gris probablement), pigment orange (minium), huile (+vernis?)<sup>67</sup>;

— les couleurs principales sont obtenues avec les pigments suivants:

jaune: massicot (double oxyde de plomb et d'étain)<sup>68</sup>;

vert: à base de cuivre, sans doute du vert-de-gris (carbonate de cuivre);

noir: noir de charbon;

bleu: azurite (carbonate naturel de cuivre). Le rapport note<sup>69</sup> que, selon la technique traditionnelle, les bleus sont appliqués sur une préparation noire (mince couche de noir de charbon finement broyé). Sous l'effet de l'humidité et de la pollution atmosphérique, les cristaux d'azurite se transforment en sulfures ou en oxydes de cuivre noirs, ce qui explique la modification foncée observée à Sankt German;

rouge: trois pigments de nature différente ont été identifiés:

1. le rouge du meuble placé derrière la Vierge est à base de vermillon (sulfure de mercure) et de minium (oxyde de plomb);
2. pour le brocart sur le manteau de la sainte Barbe, on a observé une fine couche d'oxyde de fer;
3. le rouge de la tapisserie fleurie sur le côté sud est à base d'oxyde de fer additionné d'une quantité minime de vermillon.

De plus, trois fragments de mortier ont été prélevés, sur la paroi est côtés nord et sud, et sur la paroi sud de la nef. Ces échantillons se sont révélés identiques à l'examen.

L'état de conservation des peintures murales est ainsi défini dans le rapport intermédiaire du restaurateur, daté du 26 août 1981:

— La Vierge d'Annonciation est dans un état de conservation «tout à fait satisfaisant». Les couches de badigeon qui la recouvraient l'ont préservée des nuisances extérieures. La colombe du Saint-Esprit, dont on déduit l'existence de la lacune à pointe (il s'agit probablement du bec de la colombe) située au-dessus de la tête de la Vierge, a été volontairement effacée par grattage. Ce geste s'explique peut-être par des raisons théologiques: il est possible qu'on ait enlevé cette allusion au Saint-Esprit pour préserver l'œuvre de l'iconoclasme de la Réforme. Cette hypothèse n'est cependant guère convaincante, car le Valais n'a eu que peu à souffrir de ce genre d'atteintes. En l'absence de témoignage à ce sujet, les raisons de ce grattage nous demeurent donc obscures.

<sup>67</sup> Cette composition correspond à la recette donnée dans le *Livre de l'Art* (1437) de Cennino CENNINI, qui recommande pour fixer l'or un mordant huile-vernis additionné de vert-de-gris afin de le rendre plus siccatif.

<sup>68</sup> Selon une remarque du rapport d'analyse (p. 11), le jaune massicot à base d'oxyde de plomb était toujours additionné d'étain avant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cf. aussi MARTIN et DUVAL 1990.

<sup>69</sup> p. 16.

— La sainte Barbe est dans un état de conservation «tout à fait extraordinaire»; l'or de l'auréole est absolument intact. La peinture a en effet été protégée par le bouchon obstruant la fenêtre romane.

— L'ébrasement gauche de la fenêtre romane ainsi que la partie gauche de l'Annonciation sont très endommagés, sans doute à cause d'infiltrations d'eau.

— Les peintures de l'angle sud-est sont un peu moins bien conservées que la Vierge de l'Annonciation. Elles ont notamment été endommagées par des réparations antérieures malheureuses. Dans son rapport du 19 août 1981, M. Favre-Bulle mentionne par exemple les traces d'une «rénovation robuste au ciment» de la Crucifixion. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, ces peintures ont été découvertes en 1950-1951 déjà. Mais elles n'ont pas été restaurées alors: le restaurateur, Julius Salzgeber, après avoir sommairement dégagé la surface, a exécuté sur la paroi nord du chœur une copie de la Crucifixion et de la Vierge à l'Enfant; il a ajouté à ces deux scènes un saint Germain faisant pendant à la Vierge de l'autre côté de la Crucifixion, imaginant ainsi une composition en triptyque<sup>70</sup>. Un autel placé contre la paroi sud-est de la nef est venu masquer les peintures.

Le programme de restauration adopté en 1981 par M. Favre-Bulle est le suivant<sup>71</sup>: les restaurateurs ont d'abord nettoyé minutieusement la pellicule picturale. Le crépi a ensuite été consolidé par des injections de liant; puis on a procédé au fixage de la pellicule et à la reconstitution des lacunes. Cette dernière intervention a consisté en deux opérations: il a d'abord fallu «recoudre» la surface par un stucage des lacunes de l'enduit, puis réintégrer les mortiers de réagréage selon la méthode du «*punteggio*» et du «*tratteggio*». Le procédé du «*tratteggio*», élaboré vers 1950 en Italie, consiste à «transposer le modelé et le dessin en un système de hachures basé sur le principe de la division des tons»<sup>72</sup>: des petits traits d'environ un centimètre de long sont tracés à l'aquarelle dans le ton de base; entre ces premiers traits s'intercalent d'autres hachures de couleur différente, ce qui permet d'obtenir nuances et modelé. Le «*punteggio*», procédé plus récent encore, obéit au même principe, mais la retouche est exécutée avec des petits points. Cette méthode présente l'avantage de maintenir entre l'original et la retouche un décalage visible de près, témoignant d'une intervention. Ce décalage n'est cependant pas perceptible de loin et, de ce fait, ne perturbe pas la lecture de l'œuvre. M. Favre-Bulle insiste enfin sur le fait que seuls des matériaux réversibles ont été utilisés, pour ne pas compromettre une intervention future.

Selon l'éthique moderne de la restauration, qui se veut plus conservation que «recréation» — «l'opération s'arrête où commence l'hypothèse»<sup>73</sup> —, le restaurateur a renoncé à reconstituer les lacunes dépassant une certaine étendue<sup>74</sup>. Ainsi, la Crucifixion apparaît gravement mutilée, l'intervenant ayant voulu conserver

<sup>70</sup> Il est impossible que l'œuvre originale ait été un triptyque, la paroi n'étant pas assez large.

<sup>71</sup> Selon son rapport du 26 août 1981.

<sup>72</sup> Ces explications sont tirées de l'ouvrage de MORA et PHILIPPOT 1977, p. 356 et ss.

<sup>73</sup> MORA et PHILIPPOT 1977, p. 349.

<sup>74</sup> Notons à ce propos que cette démarche est totalement différente de celle de Julius Salzgeber, qui a reconstitué de façon hypothétique les peintures murales de la paroi sud-est dans le chœur.



aux contours des lacunes leur aspect le plus «naturel». M. Favre-Bulle pose aujourd'hui un regard critique sur cette option d'il y a une dizaine d'années<sup>75</sup>. En effet, la lacune, par ses formes tourmentées et envahissantes, «fait figure»<sup>76</sup> sur le fond de l'image, plutôt que de se constituer en fond et de laisser à l'image sa prééminence.

### 3. Etude stylistique

L'état de conservation de certaines peintures de Sankt German est suffisant pour permettre une étude stylistique fondée sur l'observation du traitement de l'espace et, surtout, du dessin. Malgré le mauvais état des peintures de l'angle sud-est, cette étude devrait permettre de déterminer si les peintures sont toutes de la même main.

#### *L'espace et le fond*

Tandis que sainte Barbe et les personnages de la Crucifixion se détachent sur un fond bleu<sup>77</sup>, la Vierge d'Annonciation prend place dans un cadre architectural<sup>78</sup>. Le maître de Sankt German ne connaissait pas les règles de la perspective linéaire<sup>79</sup>, mais il a fort bien su utiliser le cadre architectural pour structurer l'espace. Celui-ci est organisé en profondeur grâce aux plans successifs suggérés par les meubles, le mur crénelé et la galerie. La représentation spatiale n'est cependant pas tout à fait cohérente, la proportion entre le personnage et l'architecture n'est pas respectée.

La même disproportion du personnage de premier plan apparaît dans la représentation de la Vierge à l'Enfant. Il s'agit ici d'une peinture de plein air: l'illusion de la profondeur y est donnée par le muret de l'arrière-plan et les arbres du plan intermédiaire. Cette composition témoigne d'une bonne observation, ou au moins d'un intérêt certain pour le paysage: pour les arbres, le peintre a renoncé au dessin schématique, sans pourtant réaliser une représentation naturaliste. La terre était probablement parsemée de brins d'herbe dont il ne reste plus aujourd'hui que les traces du dessin. La présence, sur un arbre, d'un oiseau, disproportionné lui aussi, révèle également le goût de l'artiste pour les détails naturels.

<sup>75</sup> Communication orale.

<sup>76</sup> Selon l'expression de MORA et PHILIPPOT 1977, p. 349.

<sup>77</sup> Pour sainte Barbe, il s'agissait probablement d'un ciel parsemé d'étoiles.

<sup>78</sup> L'évêque de l'angle sud-est est lui aussi placé dans un cadre architectural. Mais l'état de conservation de la peinture ne permet pas d'apprécier la cohérence de la représentation de l'édicule gothique.

<sup>79</sup> Pour s'en convaincre, il suffit d'observer le lutrin de guingois ou l'armoire avec ses rayons basculant vers l'avant.



Le maître de Sankt German semble donc avoir une assez bonne intuition de l'espace. Les incohérences, si elles troublent quelque peu la perception de l'espace, ne mettent nullement en cause le charme anecdotique des compositions.

### *Le dessin*

L'observation du dessin dans la représentation des personnages étant un facteur important pour la suite de notre étude, nous nous proposons de mettre en évidence les aspects caractéristiques des éléments suivants: silhouette et attitude, type facial et forme des mains, rendu des plis<sup>80</sup>.

Images typiques du gothique international, les figures féminines de Sankt German ont la silhouette aux courbes adoucies caractéristique du «*weicher Stil*»: relevons ainsi, dans la représentation de la sainte Barbe, la taille haute et le ventre proéminent, les petites épaules étroites et tombantes, dont la ligne est prolongée par la légère inclination de la tête. Cette morphologie et cette attitude se retrouvent dans la Vierge agenouillée, dont la silhouette est particulièrement intéressante: étroite à hauteur des épaules, ne s'évasant que vers le fond, elle évoque la forme des cloches gothiques. La Vierge à l'Enfant assise se caractérise plutôt par une silhouette pyramidale, mais elle aussi a les épaules étroites et tombantes, la taille haute et la tête inclinée. Les personnages masculins, dont on aperçoit les silhouettes dans leur entier (saint Jean et le saint évêque de l'angle sud-est) sont certes moins typiques, mais ont eux aussi la tête penchée de côté et les épaules tombantes.

Les personnages ne sont guère plus individualisés par leur physionomie. La Vierge de l'Annonciation et la sainte Barbe ont exactement les mêmes traits: visage ovale, front haut et double menton; nez large, bouche menue aux lèvres charnues; yeux ronds aux paupières lourdes, sourcils fins et arqués, dessinés très haut. La technique du dessin de leurs longues chevelures témoigne de la maîtrise de l'artiste de Sankt German: partagés sous l'auréole en deux bandeaux encadrant le visage, les fils d'or se répandent ensuite librement du côté où la tête s'incline. De l'autre côté s'enroulent de souples ondulations qui suivent la ligne de la nuque et de l'épaule. Cette coiffure dégage l'oreille, au dessin de laquelle le peintre a accordé une attention particulière. Sur le côté sud-est, le même type facial se reconnaît dans la figure de la Vierge à l'Enfant. L'état de conservation du petit Jésus et du saint Jean de la Crucifixion ne permet malheureusement pas de distinguer les traits de leurs visages. Quant au saint évêque dont il ne reste que l'esquisse, il semble se caractériser par quelques traits similaires: visage large, nez à relief fortement marqué, chevelure frisée abondante sous la mitre. L'observation des mains est un indice supplémentaire confirmant l'intervention d'un seul artiste de part et d'autre de la nef: les trois personnages féminins ont les mêmes poignets minces, les mêmes mains étroites aux longs doigts serrés.

<sup>80</sup> Les considérations qui suivent se vérifient dans les illustrations 1 à 4, 7 et 9.

L'étude du rendu des drapés est compromise par l'état de conservation de certaines peintures. Ainsi, le dessin des plis sur les vêtements de la Vierge à l'Enfant et de la Vierge d'Annonciation ont disparu. Cependant, on peut observer la façon dont l'ampleur de leur manteau se répand autour d'elles: bien au-dessus du sol, le vêtement s'évase largement, formant du côté droit un renflement caractéristique qui s'étire mollement. Au contraire, le manteau des personnages debout (sainte Barbe, la Vierge au pied du Crucifié, l'évêque de l'ébrasement) tombe droit et ne se casse qu'au contact du sol, dessinant, là où les traits sont restés nets, des replis triangulaires. Un troisième type de plis nous semble digne d'intérêt: le pan de manteau sous lequel sainte Barbe cache sa main tombe droit, son bord inférieur ondoyant souplement tout en laissant apparaître une doublure bleue. Le pan gauche, quant à lui, est rythmé par une faisceau d'obliques convergeant vers la main qui tient l'étoffe. Le manteau de saint Jean, représenté dans la même attitude de respect, était traité, pour autant qu'on puisse en juger, de façon similaire.

### Conclusion intermédiaire

Au terme de l'analyse des peintures de Sankt German, une synthèse des informations recueillies s'impose.

L'historique de l'église de Sankt German, l'évocation du climat politique et culturel de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, ainsi que quelques indices iconographiques nous incitent à dater les peintures des années 1435-1440.

Stylistiquement, le maître de Sankt German se rattache au «*weicher Stil*» caractérisé par des formes souples et élégantes, de charmants détails anecdotiques et surtout des physionomies d'une profonde douceur.

L'étude iconographique de la Vierge à l'Enfant précise cette hypothèse: le peintre, probablement formé au Nord des Alpes, représente là un motif typiquement rhénan. Mais le répertoire formel du Trecento toscane ne lui est pas non plus inconnu.

En remplaçant les peintures de Sankt German dans un contexte plus large, la suite de notre travail devra vérifier et approfondir ces premières conclusions, tant en ce qui concerne leur datation que l'origine de l'artiste. Nous rapprocherons donc les peintures de Sankt German d'œuvres locales dans l'espoir de voir émerger une tendance commune et d'élargir ainsi le corpus de comparaison.

## Etude comparative

### 1. Les peintures de Maggenberg à Valère et au couvent des Cordeliers à Fribourg

Même iconographie, même aire géographique, même période: la comparaison de l'Annonciation de Sankt German avec celle de la face orientale du jubé, dans l'église de Valère à Sion, s'impose à tous les esprits<sup>81</sup>. Aujourd'hui cachée par les stalles du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>82</sup>, cette peinture murale, tapisserie simulée de plus de sept mètres de long, représente une Annonciation encadrée de saints et de donateurs, identifiés par leurs armoiries ou des inscriptions. A droite, saint Sigismond accompagne Anselme de Faussonay, doyen de Valère de 1427 à 1458. A gauche, saint Jean l'Evangeliste introduit Guillaume de Rarogne, qui fut doyen de Sion de décembre 1433 à avril 1437, date de son élection au trône épiscopal. Fondation commune de ces deux doyens, l'œuvre peut donc être datée avec certitude des années 1434-1437. La parenté stylistique de cette Annonciation avec les peintures exécutées à la même époque pour les volets de l'orgue gothique de Valère<sup>83</sup> suggère leur attribution à un même peintre. Un document d'archives<sup>84</sup> nous apprend qu'il pourrait s'agir de Pierre Maggenberg, reçu bourgeois de Fribourg en 1409 et mort en 1466. On lui attribue de plus les peintures de la chapelle de Rarogne à Valère et le tableau de l'autel de la Visitation<sup>85</sup>, ainsi que le cycle de la Vie de la Vierge au couvent des Cordeliers à Fribourg<sup>86</sup>. Il faut souligner

<sup>81</sup> Au sujet de l'Annonciation du jubé de Valère, cf. DE WOLFF 1947 et 1974; CASSINA et HERMANÈS 1978, pp. 38-43.

<sup>82</sup> Les stalles furent démontées en 1973. On constitua alors une documentation photographique d'excellente qualité, que les Musées Cantonaux ont aimablement mise à notre disposition.

<sup>83</sup> Il s'agit de quatre toiles, peintes «*a tempera*», représentant une Annonciation bipartite, le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, et sainte Marie-Madeleine rencontrant le Christ ressuscité. Sur l'orgue de Valère, cf. CADORIN et al. 1990.

<sup>84</sup> Cf. GREMAUD, t. 5, Introduction, p. LIV. D'après le livre de comptes du Chapitre de Sion, le maître Maquenber toucha 12 florins en 1435 «*pro pictura ecclesie Valerie*».

<sup>85</sup> Cf. CASSINA et HERMANÈS 1978, pp. 44-53. Le mur méridional de la chapelle fut décoré d'une peinture occupant toute la largeur de la travée : introduit par saint Sébastien, le donateur, Guillaume de Rarogne, est en adoration devant la Vierge à l'Enfant en majesté. Le martyr de saint Sébastien est représenté au-dessus d'un enfeu simulé où repose un gisant. Ces peintures ont été exécutées avant 1437, date de l'accession de Guillaume de Rarogne au trône épiscopal : il est en effet représenté vêtu de l'aumusse canoniale et est qualifié de doyen de Sion. Une inscription peinte sur le devant de l'autel rappelle qu'en 1450, Guillaume de Rarogne devenu évêque consacra à nouveau l'autel qu'il avait fondé en 1431. A sa mort, en 1451, Guillaume fut enterré dans sa chapelle, devant le faux enfeu. L'autel de Rarogne était de plus orné d'une Visitation exécutée «*a tempera*» sur bois par le peintre de la chapelle de Rarogne. Ce tableau est d'ordinaire visible dans le transept sud, mais il se trouve actuellement relégué dans la sacristie de la cathédrale de Sion à cause des restaurations entreprises à Valère.

<sup>86</sup> Cachée en 1608 sous la Danse macabre de Pierre Vuilleret, ce cycle mis au jour en 1926 comprend cinq épisodes: la Naissance de la Vierge, son Mariage avec Joseph, l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des Mages. Cf. le mémoire de licence de Barbara WOJCIK-GLOWIAK 1985.

que si le rapport entre toutes ces œuvres est certain<sup>87</sup>, il n'existe aucun document confirmant leur attribution indiscutable à Maggenberg, et il ne nous reste aucun ouvrage attesté de la main du peintre fribourgeois.

Les experts qui ont examiné l'Annonciation de Sankt German après sa mise au jour ont très vite évoqué sa ressemblance avec la peinture du jubé de Valère. En effet, le cadre de l'Annonciation de Maggenberg est aussi un intérieur bourgeois à l'ameublement typique du gothique tardif. On y retrouve le bahut recouvert d'une toile, les pentures à volutes et les serrures en accolade, ainsi que les décors gravés sur le bois observés à Sankt German. La porte ouverte de l'armoire est représentée par les deux peintres dans une même perspective incohérente. Mais la supériorité de Maggenberg s'exprime dans l'habile exécution de détails particulièrement soignés: la petite loggia au plafond boisé, la fenêtre à meneaux dont les volets s'ouvrent vers l'intérieur, l'essuie-main et le vase de lys suspendu au-dessus de la cuvette, la petite niche murale avec ses deux carafes, la fenêtre jumelée et l'oculus percés dans un arc en plein cintre, le coffre incliné et le pupitre à arcatures.

L'étude de la représentation des personnages prouve également que les peintures de Sankt German ne sont pas de la main de Maggenberg. Malgré un type facial aux nombreux traits communs (visage ovale assez large, grand front, arcs des sourcils bien marqués, etc.), la physionomie des personnages est fort différente chez les deux maîtres. D'autre part, Maggenberg coiffe ses personnages de chevelures aux larges ondulations, «perruques» compactes très différentes des fils d'or observés à Sankt German. Les mains molles aux phalanges serrées dont sont dotées les figures de Sankt German contrastent avec les doigts déliés et actifs peints par le maître fribourgeois. Le traitement des drapés, si révélateur du style d'un artiste, ne peut ici servir de point de comparaison, puisque le graphisme des plis a disparu à Sankt German. La juxtaposition des silhouettes des Vierges annoncées n'est toutefois pas inintéressante: l'allure générale est la même; on retrouve dans les peintures de Maggenberg le large évasement des vêtements déjà observé à Sankt German. Mais le dessin de l'étalement sur le sol du fond du manteau, ainsi que le jeu de superposition avec la robe, sont différents.

Au terme de ces comparaisons, on peut considérer comme certaine l'intervention de deux peintres distincts, mais aussi l'existence d'un lien entre eux: leur art s'apparente même si chacun a sa manière propre. Peut-être le peintre de Sankt German se réfère-t-il aux mêmes modèles iconographiques et stylistiques que le maître fribourgeois. Les répertoires rapidement<sup>88</sup>, c'est ouvrir des pistes que nous suivrons dans le prochain chapitre, pour confirmer ou compléter les tendances mises en évidence à la fin de la première partie de notre étude.

<sup>87</sup> Le premier à avoir mis en évidence les ressemblances existant entre les peintures de Fribourg et celles du jubé de Valère est Heribert REINERS dans un article intitulé «Die Fresken der Franziskanerkirche zu Freiburg. Datierung und Meisterfrage» paru en 1929 dans les *Freiburger Geschichtsblätter*, pp. 224-232. Certains traits stylistiques constants, des motifs formels récurrents et l'utilisation d'un même pochoir permirent ensuite à plusieurs auteurs d'attribuer également les peintures de la chapelle de Rarogne au même artiste. Cf. WOJCIK-GŁOWIAK 1985, pp. 35-37.

<sup>88</sup> Nous résumerons les observations de WOJCIK-GŁOWIAK 1985, pp. 12-23 et 44.

Ainsi, les peintures de Maggenberg s'apparentent par leurs tendances stylistiques à la production sabaudo-piémontaise, en particulier aux peintures murales exécutées par Giacomo Jaquerio ou ses collaborateurs<sup>89</sup> à Sant'Antonio di Ranverso, à San Pietro di Pianezza, à la chapelle des Macchabées à Genève<sup>90</sup> et dans le cloître de l'abbaye d'Abondance<sup>91</sup>. Il est même possible que le peintre fribourgeois se soit formé dans les ateliers de la cour des ducs de Savoie. De plus, il a peut-être voyagé en Italie pour acquérir une formation plus large. Il semble avoir une connaissance directe de la peinture siennoise, comme en témoignent plusieurs emprunts iconographiques à Lorenzetti. Aux éléments italiens se mêlent chez Maggenberg des caractéristiques du Nord des Alpes. Ainsi, l'Adoration des Mages de Fribourg est de tradition italienne<sup>92</sup>, mais le peintre représente en arrière-plan un épisode d'origine nordique: la Rencontre des Mages est un motif rare, sauf dans la peinture flamande et franco-flamande du XV<sup>e</sup> siècle<sup>93</sup>.

L'influence de l'art du Nord des Alpes sur Maggenberg est également perceptible dans le caractère germanique des visages au nez pointu et à la chevelure ondulée. De plus, l'Annonciation et l'Épiphanie semblent s'inspirer de gravures de la région de Constance datées de 1430 environ<sup>94</sup>.

Dans notre conclusion intermédiaire, nous supposons une double source d'influence pour les peintures de Sankt German. Ce chapitre, en rappelant la parenté entre ces peintures et celles de Maggenberg, puis en évoquant les sources du maître fribourgeois, a confirmé la présence des modèles italiens (siennois en particulier) et germaniques (de la région de Constance) dans l'art régional de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Il semble d'autre part que la recherche de liens privilégiés avec la production sabaudo-piémontaise ne soit pas à négliger.

## 2. Les peintures murales de Tourbillon et de l'abside de Valère

L'étude des peintures murales exécutées dans la chapelle Saint-Georges de Tourbillon à Sion au XV<sup>e</sup> siècle aurait été de premier intérêt. En effet, le chœur de la chapelle fut repeint à la demande de l'évêque Guillaume VI de Rarogne,

<sup>89</sup> Sur Jaquerio et son entourage, cf. surtout le catalogue de l'exposition « *Giacomo Jaquerio...* » 1979 qui fait le point sur les recherches menées par Andreina Griseri, Sheila Edmunds, Clément Gardet et d'autres spécialistes de l'art sabaudo-piémontais.

<sup>90</sup> Ces peintures ont été déposées et sont actuellement exposées au Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

<sup>91</sup> Les bordures de feuillage utilisées par Maggenberg, par exemple, ressemblent à celles de Giacomo Jaquerio. On observe d'autre part des architectures semblables chez Maggenberg et chez le maître piémontais. Nous pouvons signaler, par exemple, le caractère très jaquérien du trône à baldaquin hexagonal de la Vierge de la chapelle de Rarogne à Valère.

<sup>92</sup> Suggéré par un passage des *Méditations* du Pseudo-Bonaventure, le geste du Mage baisant le pied de l'Enfant apparaît dans l'art à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. D'abord exploité par les artistes du Trecento (cf. par exemple Giovanni Pisano: bas-relief, chaire de la cathédrale de Sienne, 1302-1311; Giotto: fresque de la chapelle Scrovegni à Padoue, 1305-1307; Taddeo Gaddi: tableau de Santa Croce à Florence), le motif n'est repris qu'au XV<sup>e</sup> siècle par les écoles du Nord. Cf. SCHILLER 1966-1980, t. 1, p. 121, ill. 287-289; RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 248.

<sup>93</sup> La Rencontre des Mages près de Bethléem est représentée par exemple dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry (fol. 51v).

<sup>94</sup> Ce rapprochement avait déjà été signalé par Trötschel 1966, vol. 1, p. 340.

probablement vers 1447<sup>95</sup>, c'est-à-dire quelques années seulement après la datation proposée pour les peintures de Sankt German. Le programme iconographique<sup>96</sup> comprenait les scènes de l'Annonciation<sup>97</sup> et de la Crucifixion<sup>98</sup>, Jésus au jardin des Oliviers, le combat de saint Georges contre le dragon et la donation du Valais à saint Théodule par Charlemagne. D'autres saints, saintes et anges, ainsi que les armes de l'évêque de Rarogne ornaient les embrasures des fenêtres et les parties hautes. De ces peintures à la chaux, très dégradées pendant le troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, seules sont encore visibles sur place celles qui ornent l'intrados de l'arc triomphal. Toutes les autres ont été déposées en 1967-1968 et confiées à un restaurateur. Elles auraient dû ensuite être exposées sur panneaux dans la nef de la chapelle. Malheureusement, faute de moyens financiers, les vestiges récupérés alors ne sont toujours pas restaurés et, comme il ne sont pas détachés de la toile de dépose, il n'est pas possible de les voir pour l'instant. Voilà donc fortement compromise une étude comparative qui semblait prometteuse.

Des photographies noir-blanc<sup>99</sup> permettent pourtant quelques rapprochements dont la pertinence ne pourrait toutefois se vérifier absolument qu'en confrontant les originaux. Deux groupes de saints provenant des embrasures d'une fenêtre du chœur sont moins abîmés que le reste de l'ensemble. Placée à droite de saint Fabien, sainte Catherine offre une parenté certaine avec la sainte Barbe et le saint Jean de Sankt German: leurs peintres leur ont donné le même geste pieux de la main voilée; leur silhouette et la position de leurs têtes sont semblables. Le drapé des manteaux de sainte Barbe et de sainte Catherine est traité de façon similaire; le dessin des plis, très nets, est composé de verticales où aboutissent des obliques ramifiées. Saint Sébastien et sainte Apolline, sur l'autre embrasure, sont dotés des mêmes longues mains molles aux doigts serrés que les personnages de Sankt German. La mise en parallèle de la main de sainte Apolline et de celle de la Vierge à l'Enfant est à cet égard particulièrement significative. De plus, les bordures larges sur lesquelles les figures n'hésitent pas à empiéter dénotent de la même conception de l'encadrement qu'à Sankt German. Ainsi, le fond du manteau de sainte Apolline dépasse le cadre exactement de la même manière que la robe de sainte Barbe.

Ni nettoyées, ni restaurées, les peintures de l'intrados de l'arc triomphal ne se prêtent guère mieux à la comparaison. Des saints y sont représentés sous des arcs en accolade, comme le saint Théodule de Sankt German. Pour autant qu'on puisse en juger, la sainte Barbe de Tourbillon s'apparente par son allure générale à celle de Sankt German. Toutes deux ont la même silhouette, un visage ovale encadré d'une chevelure blonde traitée de manière similaire et un manteau fermé pareillement par une grosse fibule ronde sur la poitrine.

<sup>95</sup> Guillaume VI consacra la chapelle restaurée le 2 octobre 1447.

<sup>96</sup> Cf. RITZ 1878; GATTLEN 1978, pp. 9-12; CASSINA et HERMANÈS 1978, pp. 54-57.

<sup>97</sup> Cette Annonciation, comme celle de Sankt German, était bipartite: l'Ange se trouvait au bord gauche, la Vierge était au bord droit de la surface peinte dont le centre était occupé par la Crucifixion, entourée de deux fenêtres.

<sup>98</sup> Il s'agissait d'une Crucifixion à trois personnages, comme à Sankt German: le Crucifié était entouré de sa mère et de saint Jean.

<sup>99</sup> Photos Louise Decoppet, publiées dans l'étude de CASSINA et HERMANÈS 1978, pp. 55 et 57.

Ces comparaisons, limitées à l'observation de détails, restent très incomplètes. Mais elles font naître une hypothèse audacieuse: le peintre de Sankt German n'aurait-il pas travaillé vers 1447 à Tourbillon? Les ressemblances stylistiques mises en évidence ci-dessus ne sont malheureusement confirmées par aucun document d'archives.

D'autre part, selon G. Cassina et Th.-A. Hermanès, les peintures murales de Tourbillon pourraient être de la même main que celles de l'abside de Valère: « On y retrouve le même graphisme linéaire dans les drapés et une coloration froide également comparable<sup>100</sup>. » Découvertes en 1870 sous des badigeons par le gardien de Valère, dégagées et restaurées en 1898-1899, puis en 1930-1931, ces peintures à la chaux sur badigeon ou enduit de chaux sont actuellement à nouveau en cours de restauration. Les donateurs, représentés au bas de la paroi nord, sont recommandés par sainte Catherine et saint Théodore à la Vierge portant l'Enfant, debout sur un croissant de lune, dans une mandorle rayonnante. Au-dessus de la tenture peinte du soubassement, les niches architecturées de trois portiques superposés abritent les figures des Apôtres et du Christ (premier registre), de douze prophètes (deuxième registre) et de saints patrons du diocèse (troisième registre). Les cinq vouûtains sont occupés par des anges portant les instruments de la Passion. La main de Dieu bénissant apparaît sur la clé de voûte. Les armes des Asperlin sont représentées plusieurs fois, à chaque niveau. Exécutées vers 1450-1457<sup>101</sup>, ces peintures sont issues, comme celles de Maggenberg, de la tradition sabaudo-piémontaise. Caractérisées par la froideur de leurs coloris, l'expressivité et la dureté du dessin, elles ne nous semblent pas se rapprocher stylistiquement des peintures de Sankt German. L'attribution à un même artiste des peintures de la chapelle de Tourbillon et de l'abside de Valère n'est donc pas compatible avec nos premières observations sur la parenté stylistique Sankt German-Tourbillon. La discussion des hypothèses que nous proposons ici et auxquelles G. Cassina souscrit désormais restera cependant stérile tant que les peintures de la chapelle Saint-Georges ne seront pas visibles...

### 3. L'Adoration des Mages de Valère

Dans l'église de Valère est conservée une peinture sur bois<sup>102</sup>, qui réunit les scènes de la Nativité, de l'Annonce aux bergers, de la Procession et de l'Adoration des Mages (ill. n° 17). Le tableau porte dans les angles les armes de la famille Asperlin, un lion couronné sur fond d'or. Généralement daté du deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle<sup>103</sup>, il appartenait certainement à l'autel de Rarogne, consacré aux

<sup>100</sup> CASSINA et HERMANÈS 1978, p. 56.

<sup>101</sup> CASSINA et HERMANÈS 1978, p. 58, n'excluent pas une datation un peu antérieure (Rodolphe était le neveu de l'évêque Guillaume VI) ou postérieure (Rodolphe ne quitta le Valais qu'en 1466, à la suite de son différend avec l'évêque Walter Supersaxo à propos de la seigneurie d'Anniviers).

<sup>102</sup> Dimensions du panneau: 136 × 225 cm.

<sup>103</sup> RIGGENBACH 1964, p. 182, l'associe à des œuvres créées vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. GANZ 1925, p. 40 et ss., le date de 1440 environ. Cette datation est reprise par TRÄSCHER 1935, p. 201. Selon le *Kunstführer durch die Schweiz*, t. 2, p. 276, le tableau a été peint vers 1430. C'est aussi la datation que donne Daniel DE RAEMY dans *La Maison de Savoie...*, 1990, p. 118. Quant à CASTELNUOVO 1966 c, il date le tableau des années 1425-1430.



Trois-Rois par Henri IV Asperlin. En 1944, à l'instigation du D<sup>r</sup> Riggenbach, le tableau fut envoyé au Musée des Beaux-Arts de Bâle pour restauration. Le restaurateur, † M. Hans Aulmann consacra plusieurs années à ce travail. A la fin de 1949, le tableau fut exposé trois mois au Musée de Bâle avant d'être rendu au Valais<sup>104</sup>. Malheureusement, le Musée de Bâle ne possède aucune documentation sur cette restauration.

Pas moins de quatre thèmes iconographiques<sup>105</sup> habituellement représentés séparément sont donc réunis dans le tableau: la Nativité et l'Adoration des Mages occupent le premier plan, tandis que l'Annonce aux bergers et la Procession des Mages prennent place dans le paysage du fond.

La scène de la Nativité, n'occupant que le coin gauche de la composition, est d'une extrême simplicité (ill. n° 5). L'étable, entourée d'une clôture de branchages entrelacés, est figurée par une légère structure de bois, recouverte d'un petit toit de chaume. La Vierge nimbée, à genoux et les mains jointes, est en adoration devant son Fils vers lequel elle incline la tête. L'Enfant nu, nimbé lui aussi, repose sur le sol, rayonnant de la lumière divine. Derrière Marie se tient Joseph, vieillard barbu et grisonnant, vêtu d'un grand manteau à la capuche relevée très haut sur la nuque. Un anachronique chapelet est passé autour de son poignet gauche. Ce saint Joseph qui ne regarde ni Marie, ni Jésus est un peu exclu du rapport de tendresse, établi par le regard, entre la Mère et l'Enfant; il tient dans sa main gauche une chandelle dont il protège la flamme contre le vent. Seuls témoins de la naissance de Jésus, trois petits anges, rassemblés sur le toit de chaume autour du parchemin qu'ils déchiffrent, chantent la gloire du Nouveau-Né.

La scène de la Nativité est isolée des autres par la clôture d'osier entrelacé, une rangée d'arbres, un grand rocher, les parois de l'étable et un pilier dont la verticalité délimite une frontière nette entre les deux thèmes représentés au premier plan. Ainsi, le bœuf et l'âne, qui paissent à la mangeoire, pourraient appartenir aux deux scènes simultanément, mais ils s'intègrent plutôt dans la scène de l'Adoration: les bêtes tournent la tête et portent leur regard vers la sainte Famille recevant les dons des Mages. L'orientation différente donnée à la sainte Famille dans chacune des deux scènes contribue également à leur autonomie: dans la Nativité, les figures s'orientent vers la gauche; dans l'Adoration, elles sont tournées vers la droite.

Au-dessus de la Nativité, la campagne vallonnée de l'arrière-plan sert de décor à l'Annonce de l'Ange aux bergers. Conformément à la tradition, les trois bergers de Valère, dotés de leurs attributs habituels (manteau à pèlerine et panetière, bâton et flûte), ont la tête levée vers le ciel d'or où apparaît l'Ange annonciateur. Celui-ci, les ailes déployées, déroule un phylactère. La frayeur respectueuse des pasteurs s'exprime dans leur mouvement d'agenouillement.

<sup>104</sup> Cf. «Les Musées cantonaux de Valère et de la Majorie en 1949», *Vallesia*, t. V, 1950, pp. XIII-XIV.

<sup>105</sup> En l'absence d'une étude approfondie sur l'Adoration des Mages de Valère, nous avons cru bon de placer en annexe quelques considérations iconographiques.



L'un d'eux, ébloui par cette glorieuse apparition, se protège les yeux de sa main placée en visière. Le chien accompagnant les bergers a lui aussi la tête levée vers l'Ange. Béliers et brebis peuplent le pâturage, gambadant ou broutant les feuilles des arbres.

A droite de l'Annonce aux bergers, dans un paysage montagneux, se déroule la Procession des Mages. Seule la moitié supérieure des personnages et des chevaux apparaît entre les collines qui font office de coulisses. Le cortège débouche au premier plan devant la sainte Famille et se prolonge donc dans la scène de l'Adoration des Mages. Les trois Mages, un vieillard à longue barbe bifide grise, un homme d'âge mûr à la barbiche rousse et un jeune Noir, sont coiffés de couronnes. Accompagnés de porte-étendard, ils arrivent à Bethléem séparément. Dans notre tableau, chaque groupe de cavaliers est isolé par les montagnes qui l'entourent. La cavalcade est représentée à une échelle bien supérieure à celle du paysage où elle prend place. Les personnages de l'arrière-plan (le roi nègre et sa suite) sont aussi grands que ceux qui arrivent au premier plan. En revanche, le paysage de fond et les scènes campagnardes ont été «miniaturisés». L'artiste ne maîtrise donc pas encore les règles de la perspective unifiée.

Le motif de la Rencontre des Mages n'est pas représenté à Valère. La scène de l'Adoration (ill. n° 6) succède donc immédiatement à l'arrivée au premier plan du vieux Mage. Représentés une deuxième fois au premier plan, c'est-à-dire plus tard dans le temps, les Rois Mages apportent leurs offrandes à l'Enfant. Agenouillé devant lui, l'ainé des Mages a enlevé sa couronne. Il lui présente, ouvert, un coffret rempli d'or. Le second apporte de l'encens dans une pièce d'orfèvrerie gothique; encore debout, il se tourne vers le roi nègre, en désignant de la main gauche l'étoile miraculeuse qui les a tous guidés vers l'Enfant-Dieu. Le Mage noir, représenté de profil, offrira à Jésus de la myrrhe dans un ciboire ouvragé. Les rois sont suivis par des pages qui, selon la perspective hiérarchique, sont de taille inférieure à leurs maîtres. Deux petits chiens accompagnent le cortège.

Sous un avant-toit de l'étable se tient la Sainte Famille. L'Enfant de l'Adoration des Mages n'est plus le Nouveau-Né couché dans la crèche, mais un bambin debout sur les genoux de sa mère. Le peintre de Valère l'a représenté vêtu d'un pagne. Derrière la Vierge Marie assise, saint Joseph, son bonnet à la main, fait une légère révérence. Derrière une cloison d'osier apparaissent les têtes de l'âne et du bœuf. Au-dessus de l'étable est encore représenté l'ange astrophore, dont l'étoile guide les hommes vers l'humble crèche.

Le caractère miraculeux de ces scènes est confirmé par la présence de Dieu le Père, représenté en buste sur le ciel d'or dans le coin gauche du tableau. Vieillard grisonnant à la barbe bifide, vêtu de rouge et flottant sur un nuage, le Père fait un geste de bénédiction. Dans sa main gauche, il tient le globe surmonté d'une croix.

Dans les campagnes des alentours, la vie quotidienne suit son cours, illustrée ainsi par le peintre de Valère: un berger gardant des porcs, assis dans l'herbe, joue de la cornemuse. Mais le loup n'est pas loin: à l'affût dans les bois, il montre des crocs menaçants. Devant un moulin à eau, le meunier charge des sacs de farine sur son âne. Dans une ferme composée de cabanes au toit de chaume, une fermière

vaque à ses occupations. Rangée près de la clôture qui ceint l'exploitation, une charrue évoque les rudes travaux des champs. L'artiste se plaît à représenter toutes sortes d'oiseaux: des canards nagent tranquillement sur le fleuve près d'un petit pont, des passereaux sont perchés sur la cime des arbres ou voletent au-dessus des bosquets, un coq et des oies picorent dans la cour de la ferme, et un hibou sommeille au sommet d'un pin. La peinture de la vie rurale n'éclipse cependant pas les allusions à la vie urbaine: une multitude de petites villes fortifiées complètent le panorama, épanouies sur les plateaux verdoyants ou blotties au pied des rochers. La représentation du paysage, pas plus que celle des personnages principaux, ne suit les lois de la perspective: il suffit, pour s'en convaincre, de comparer la taille de l'âne et celle du moulin, ou encore la grandeur des arbres et celle des oiseaux.

Au terme de cette description, il faut encore souligner le soin accordé à l'exécution des détails: les costumes sont confectionnés dans des tissus brodés de motifs ornementaux raffinés; les pièces d'orfèvrerie semblent sortir de l'atelier d'un artisan minutieux; de petites touffes de fleurs très réalistes parsèment les verts pâturages, et les animaux sont croqués dans leurs attitudes les plus naturelles.

La composition de ce tableau s'apparente à celle adoptée par Maggenberg: comme dans l'Adoration du cloître des Cordeliers, le cortège des Mages se déroule d'abord à l'arrière-plan entre les montagnes pour défiler enfin au premier plan vers la crèche. On observe dans les deux œuvres le même intérêt pour les vues panoramiques, avec leurs villes fortifiées et leurs châteaux perchés sur les rochers, le même goût pour les détails anecdotiques dans la représentation de la vie quotidienne. Maggenberg a placé dans son paysage un moulin à vent et un moulin à eau, une barque remontant la rivière en aval d'un petit pont, un paysan avec son âne, et un gibet. Des détails analogues se retrouvent dans le tableau de Valère. Mais le tableau n'est pas de Maggenberg: d'évidentes différences stylistiques, notamment dans le traitement des personnages, permettent de l'affirmer avec certitude. D'autre part, le peintre de Valère a renoncé à mettre en scène la Rencontre des Mages et n'a pas repris le motif italien du Mage baisant le pied de l'Enfant.

En revanche, les caractéristiques stylistiques de ce tableau nous semblent très proches de celles observées à Sankt German, en particulier dans le traitement des personnages. Silhouettes, physionomies, gestes et expressions offrent en effet d'indéniables ressemblances:

— La silhouette de la Vierge de la Nativité de Valère et celle de la Vierge annoncée de Sankt German sont quasiment calquées l'une sur l'autre (ill. n<sup>os</sup> 1 et 5). L'inclinaison de la tête est identique. Leur manteau tombe de façon semblable sur la robe et se répand pareillement sur le sol.

— Si la Vierge de l'Adoration dans le Tableau des Mages est assise et la sainte Barbe de Sankt German debout, elles adoptent toutes deux la même inclinaison de la tête et surtout la même position du bras droit (ill. n<sup>os</sup> 2 et 6).

— Les personnages féminins du tableau de Valère et des peintures de Sankt German ont le même visage doux et la même chevelure aux fils d'or plaqués derrière l'oreille, puis ondulant sur la nuque (ill. n<sup>os</sup> 7 à 10). Le dessin des mains est également similaire.



◆ 1. Sankt German, Vierge de l'Annonciation.

(Photo Thomas Andenmatten).



◆ 2. Sankt German, sainte Barbe.

(Photo Thomas Andenmatten).



**3. Sankt German, Vierge à l'Enfant.**

(Photo Jean-Marc Biner).



**4. Sankt German, Crucifixion.**

(Photo Jean-Marc Biner).



5. Valère, Tableau des Mages: Nativité

(Photo Jean-Marc Biner).





6. Valère, Tableau des Mages: Adoration des Mages.

(Photo Jean-Marc Biner).



**7. Sankt German, Vierge de l'Annonciation (détail).**

(Photo Jean-Marc Biner).



**8. Valère, Tableau des Mages:  
Vierge de la Nativité (détail).**

(Photo Jean-Marc Biner).



**9. Sankt German, sainte Barbe (détail).**

(Photo Jean-Marc Biner).



**10. Valère, Tableau des Mages:  
Vierge de l'Adoration (détail).**

(Photo Jean-Marc Biner).



**11. Missel de Guillaume VI de Rarogne, saint Sébastien.**

(Archives du Chapitre de Sion/Photo Jean-Marc Biner).



**12. Valère, Tableau des Mages, page (détail).**

(Photo Jean-Marc Biner).



**13. Missel de Guillaume VI de Rarogne, saint Antoine.**

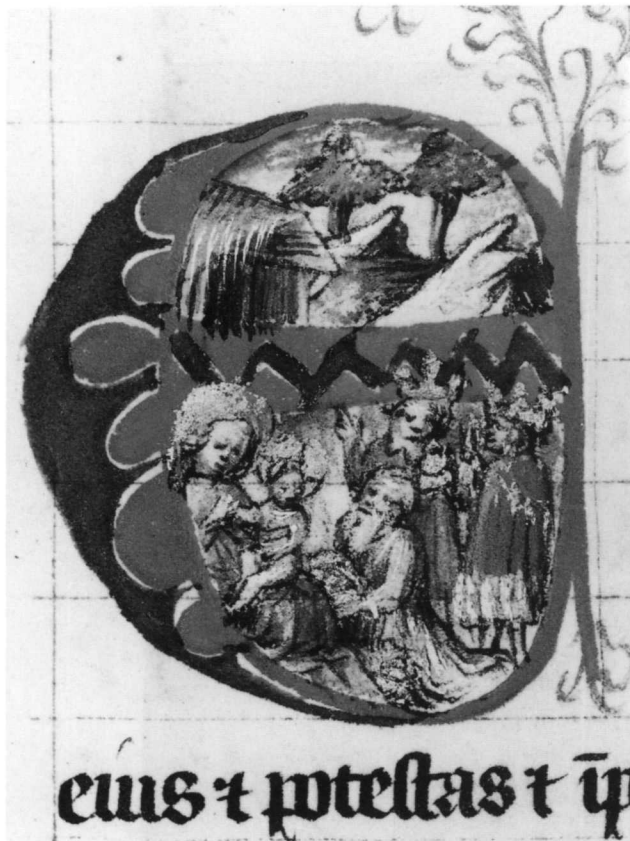
(Archives du Chapitre de Sion/Photo Jean-Marc Biner).



**14. Valère, Tableau des Mages, cavalier (détail).**

(Photo Jean-Marc Biner).





**15. Missel de Guillaume VI de Rarogne: Adoration des Mages.**

(Archives du Chapitre de Sion/  
Photo Jean-Marc Biner).



**16. Missel de Guillaume VI de Rarogne: Crucifixion.**

(Archives du Chapitre de Sion/  
Photo Jean-Marc Biner).



17. Valère, Tableau des Mages.

(Photo Jean-Marc Biner).

— Les deux Mères tenant Jésus sur les genoux<sup>106</sup> passent, avec la même tendresse, une main protectrice autour des épaules de l'Enfant. Celui-ci lève, dans un geste similaire, une main caressante vers Marie. Le petit Jésus offre dans les deux représentations le même visage rond, entouré d'une abondante chevelure frisée dont une touffe descend sur le front (ill. nos 3 et 6).

De plus, des arbres de la même espèce sont représentés dans le Tableau des Mages et la peinture de la Vierge à l'Enfant à Sankt German. Leurs peintres utilisent le même procédé, superposant les feuilles claires sur le feuillage vert foncé. La proportion entre ces arbres et les oiseaux perchés sur leurs branches est identique dans les deux représentations.

Malgré la différence de technique (tableau de chevalet, peinture murale), il existe donc des ressemblances frappantes entre les peintures de Sankt German et le tableau de Valère. Ainsi, en l'absence de pièces d'archives confirmant notre hypothèse, nous nous contenterons de cet argument stylistique pour affirmer qu'une même main ou un même atelier ont travaillé à ces œuvres. Sur la base de cette hypothèse, la recherche des sources ayant inspiré notre peintre concernera également le Tableau des Mages.

#### 4. Le Missel de Guillaume de Rarogne

Aux Archives du Chapitre de Sion se trouve le Missel de Guillaume VI<sup>107</sup> dont les illustrations présente une parenté déjà très brièvement signalée avec l'Adoration des Mages de Valère<sup>108</sup>. Le colophon<sup>109</sup> nous apprend qu'il a été commandé par Guillaume de Rarogne pour l'autel de la Visitation à Valère et qu'il a été exécuté en 1439 par le copiste Johannes Tieboudi<sup>110</sup>. Un miniaturiste a habilement historié dix-sept lettrines rouges et bleues<sup>111</sup>, peint un saint Sébastien sur la marge du feuillet 81r et une Crucifixion occupant tout le feuillet 34r.

Le style de la plupart de ces miniatures, exécutées à larges traits de pinceau, est certes moins soigné que celui du tableau de Valère. Cependant, un même vocabulaire des formes et quelques procédés stylistiques semblables suggèrent

<sup>106</sup> La Vierge à l'Enfant de Sankt German et la Vierge de l'Adoration dans le tableau de Valère.

<sup>107</sup> Classé Ms. 19; 35,5 × 26 cm; 150 feuillets de parchemin. Écriture gothique. Pour le détail du contenu, cf. LEISIBACH et JÖRGER 1985, p. 99.

<sup>108</sup> Cf. LEISIBACH et JÖRGER 1985, p. 75. Jörgen se contente d'affirmer que les deux œuvres offrent «le même style aimable et gracieux issu du gothique international des années 1400».

<sup>109</sup> Feuillet 148v. En voici le texte complet : «*Nos Guillelmus de Rarognia humilis capellanus et servus sancte Marie Sedunensis notum facimus omnibus presentibus inspecturis quod istum librum videlicet istud missale fecimus fieri et scribi ad opus et utilitatem nostre capelle fundate et dotate per nos in ecclesia Vallerie ad honorem et gloriam sancte Marie et beati Sebastiani martyris pro salute et remedio anime nostre, cui capelle dedimus dictum librum Missale in perpetuum. Quod Missale fuit scriptum die decima mensis septembris anno Domini millesimo CCC<sup>mo</sup> trigesimo nono, per me Johannem Thieboudi sacerdotem rectorem altaris Corporis Christi siti in ecclesia predicta.*»

<sup>110</sup> Sur ce copiste, cf. LEISIBACH 1973, pp. 55-58.

<sup>111</sup> Nativité (feuillet 3v), Adoration des Mages (12r), Résurrection du Christ (14v), Ascension (19v), Pentecôte (21v), Trinité (25v), Ecce Homo (27r), saint Antoine (34v), Présentation au temple (86v), Annonciation (90r), Visitation (99r), Voile de sainte Véronique (102v), Enfant Jésus (102v), Assomption de la Vierge (106v), Naissance de la Vierge (109r), saint Pierre (116v), Baiser à la porte d'or (119v).

l'attribution des deux œuvres à un seul et même peintre. Ainsi, la ressemblance entre la physionomie du saint Sébastien du Missel et celle d'un jeune page dans l'Adoration de Valère est frappante (ill. n<sup>os</sup> 11 et 12). Pareillement, le saint Jean de la Crucifixion du Missel et un jeune soldat de la suite du premier Mage, si leur expression diffère, n'en ont pas moins des points communs: mêmes traits du visage, chevelure frisée coiffée en pointe sur le front et inclination de la tête levée. Un autre type facial se retrouve dans les deux œuvres: le vieillard grisonnant à barbe bifide. Le saint Antoine du Missel, le saint Joseph du tableau de Valère et l'un des accompagnants du deuxième Roi Mage sont frères (ill. n<sup>os</sup> 5, 6, 13 et 14); et Dieu le Père prend le même visage dans le Tableau des Mages et dans la Trinité du Missel. Les anges aussi se ressemblent: dans le Missel, l'un des anges accompagnant la Vierge en Assomption déploie une aile rouge hérissée de traits noirs, comme celles dont est doté un ange chantant la gloire du Nouveau-Né dans le tableau de Valère. On peut aussi observer dans les deux œuvres des rehauts blancs placés sur les chairs pour y traduire la lumière.

Deux scènes représentées à Valère trouvent leur équivalent dans le Missel: le miniaturiste a très délicatement illustré les scènes de la Nativité et de l'Adoration des Mages. La Nativité se trouve réduite à sa plus simple expression: devant une étable au toit de chaume, la Vierge agenouillée adore l'Enfant nu, assis sur sa couche. Sans avoir la grâce raffinée de la Vierge de la Nativité de Valère ou de l'Annonciation de Sankt German, cette Vierge, par sa silhouette et son attitude, semble empruntée au même répertoire de formes. Le motif de la paille qui déborde du toit s'observe dans les deux miniatures comme dans le tableau de Valère. Mais plus probante que l'inventaire de détails formels communs, si ressemblants soient-ils, la mise en évidence d'un même sens de la composition vient étayer notre hypothèse. Comme dans le tableau de Valère, l'Adoration du Missel se déroule sur fond de paysage d'arbres et de rochers (ill. n<sup>o</sup> 15). L'étagement des plans structure l'espace de manière similaire: derrière le riche cortège apparaît l'humble étable, puis dans la verte campagne se dressent des rocs tourmentés dirigeant vers l'est leur pointes adoucies. A l'horizon, des arbres de forme semblable se détachent sur le ciel. Malgré ses limites, la miniature ne suggère-t-elle pas, par quelques indications subtilement choisies, tout l'univers qui s'épanouit dans le panneau de Valère?

Puisque le tableau de Valère offre des similitudes avec le Missel de Guillaume d'une part et les peintures de Sankt German d'autre part, ces deux œuvres devraient elles aussi présenter des parentés. La comparaison entre les peintures murales et les miniatures est cependant très difficile, car la technique et les dimensions sont fort différentes et le corpus de comparaison limité. Cependant, la confrontation de la Crucifixion lacunaire de Sankt German et de la grande illustration de ce thème dans le Missel<sup>112</sup> permet d'établir un lien entre les deux

<sup>112</sup> Il s'agit là d'un véritable petit tableau, encadré de rinceaux et de rosettes. La croix et les personnages se détachent sur un fond imitant une riche tenture pourpre à rinceaux d'or. Nourrissant ses petits de sa propre chair, le pélican, juché sur le sommet de la croix, symbolise la mort rédemptrice du Christ. Celui-ci est encadré par le Soleil et la Lune, allusion à un épisode raconté dans les Évangiles de Matthieu (XXVII, 45), de Marc (XV, 33) et de Luc (XXIII, 44): au moment où le Christ expira, le soleil s'obscurcit et les ténèbres couvrirent toute la terre. De plus, la présence des deux astres préfigure les signes qui se produiront au Jugement dernier: « Au moment où paraîtra le Fils de l'Homme sur les nuées du ciel, le soleil s'obscurcira, la lune ne donnera plus sa lumière. » (Mt. XXIV, 29).

représentations (ill. nos 4 et 16). L'implantation de la croix dans le sol, la morphologie et la position du Crucifié y sont très ressemblantes. De plus, malgré son expression profondément tragique, le visage de la Vierge, avec son double menton, sa petite bouche et ses paupières tombantes, s'apparente à celui de sainte Barbe. En outre, les mains de saint Jean rappellent celles de la Vierge annoncée de Sankt German, et le drapé de son manteau est assez proche de celui de sainte Barbe. Dans les représentations de saint Jean et de sainte Barbe, comme dans celle du saint Antoine du Missel, l'artiste s'applique à montrer la doublure du pan de manteau qui, au lieu de tomber verticalement sur le sol, est souplement ramené vers la droite. Notons encore que les petites rosettes à cinq pétales qui parsèment la tapisserie rouge occupant la partie inférieure du mur du clocher à Sankt German se retrouvent sur le cadre bleu du saint Sébastien dans le Missel.

Cette étude comparative nous amène donc à formuler l'hypothèse suivante: un seul et même peintre sans doute formé en milieu germanique, présent à Sion à l'époque de Guillaume VI, a probablement réalisé des œuvres aussi diverses que les peintures murales de la chapelle de Sankt German, les illustrations du Missel de Guillaume VI et le Tableau des Mages commandé par la famille Asperlin, parente de l'évêque de Rarogne. Il n'était pas rare, en effet, dans les régions périphériques où les artistes étaient peu nombreux, qu'un peintre pratique plusieurs techniques. Dans une région voisine, la Savoie, Jean Bapteur par exemple était miniaturiste, fresquiste et peintre de cheval<sup>113</sup>.

Les peintures murales et les miniatures étant de qualité un peu inférieure au Tableau des Mages, notre artiste se révèle surtout talentueux peintre de cheval. Dans l'hypothèse d'une production d'atelier, on peut aussi supposer que le maître a exécuté lui-même les commandes des riches mécènes de Sion, laissant à des collaborateurs moins adroits le soin de décorer la chapelle du Haut-Valais. On devrait aussi accepter, comme le propose F. Deuchler à propos de Duccio<sup>114</sup>, qu'un artiste peut modifier son «*modus pingendi*» selon les exigences du commanditaire ou la rémunération du contrat.

L'influence de la Savoie semble prédominante dans la production valaisanne de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Si Maggenberg et le peintre de l'abside de Valère se réclament de la tradition sabaudo-piémontaise, il semble à première vue que le maître de Sankt German, du tableau de Valère et du Missel de Guillaume VI, s'en distingue. Notre dernier chapitre évoquera cependant brièvement le rayonnement artistique de la cour de Savoie, afin de préciser le rapport entre notre peintre et l'art sabaudo-piémontais. Nous tenterons ensuite de démontrer que la peinture de notre artiste se rapproche plutôt du «*weicher Stil*» et s'enrichit d'influences italiennes.

<sup>113</sup> Cf. GARDET 1969, introduction, p. XXIII.

<sup>114</sup> DEUCHLER 1984, p. 46 et passim.

## Style et langage des formes dans les œuvres du maître de Sankt German: recherche des influences

### 1. La Savoie, centre culturel de la région alpine

« Cette région fut en ce temps un carrefour où confluaient toutes les tendances de l'art occidental, où tous les tempéraments d'artistes s'exprimèrent. On dirait que de grands artistes de toutes les grandes écoles de peinture s'y sont donné rendez-vous. » C'est ainsi que Paul Deschamps<sup>115</sup> définit la Savoie de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. En effet, les artistes flamands et allemands qui se rendaient dans le Sud de l'Europe et les peintres italiens qui remontaient vers le Nord traversaient en général la région alpine. Mais les Alpes n'étaient pas qu'un simple lieu de passage. La cour des ducs de Savoie, dont Amédée VIII fit le grand centre culturel alpin de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, attira nombre d'artistes venus d'horizons divers, qui développèrent dans le domaine des Alpes un art pictural original<sup>116</sup>. Deux raisons majeures expliquent l'émergence de la cour de Savoie comme carrefour culturel. Il faut d'abord rappeler, une fois encore, le brillant mécénat des ducs Amédée VIII et Louis I<sup>er</sup> qui, suivant l'exemple de leurs cousins, les princes français et bourguignons<sup>117</sup>, commandèrent à des artistes venus d'ailleurs les œuvres qui firent de la cour de Savoie un grand centre culturel. D'autre part, le contrôle des cols alpins, dont le Mont-Cenis et le Grand-Saint-Bernard, conférait à la Savoie, au cœur d'une Europe en pleine effervescence, le rôle-clef de « portier des Alpes ». L'éclat de la cour de Savoie dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle tient donc autant à la personnalité de ses ducs et à leurs liens avec d'autres mécènes qu'au contexte géo-politique de l'époque.

Comme les communications entre les deux versants des Alpes étaient alors facilitées grâce à un important réchauffement du climat, les artistes de la région formaient des ateliers itinérants se rendant de part et d'autre des Alpes pour y exécuter des commandes. Le Turinois Giacomo Jaquerio, dont Maggenberg fut peut-être l'élève, est l'exemple type de ces artistes alpins<sup>118</sup>. Issu d'une famille de peintres, formé dans le milieu artistique lombard et peintre officiel de la cour de Savoie-Achaïe à Pignerol, il fit de longs séjours à la cour du duc Amédée à Genève, Ripaille et Thonon. Il acquit ainsi une connaissance directe des motifs franco-flamands: nul doute que les *Très Riches Heures* du duc de Berry, illustrées par les frères Limbourg, ne l'aient alors inspiré, en particulier pour ses paysages de

<sup>115</sup> Introduction à l'ouvrage de GARDET 1965, p. 2.

<sup>116</sup> Sur cet « art alpin » de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, cf. les articles de CASTELNUOVO 1967 et 1979.

<sup>117</sup> Amédée VIII, qui avait épousé Marie de Bourgogne, était l'oncle de Philippe le Bon. Témoin des liens privilégiés existant entre la Savoie et la Bourgogne, le célèbre portrait du duc Louis de Savoie attribué à Rogier van der Weyden.

<sup>118</sup> Sur Jaquerio et les œuvres attribuées à son atelier, cf. GRISERI 1966, GARDET 1965 et 1971, ainsi que « Giacomo Jaquerio... » 1979.



fond. En effet, parvenu à Amédée VIII par voie d'héritage après la mort de Jean de Berry en 1416<sup>119</sup>, le célèbre manuscrit se trouvait certainement dans la bibliothèque du duc de Savoie. A Thonon, il eut en outre l'occasion d'étudier les œuvres du peintre vénitien Gregorio Bono, qui travaillait lui aussi pour Amédée VIII et qui connaissait la peinture avignonnaise pour s'être déplacé à Avignon entre 1415 et 1418<sup>120</sup>. Le réalisme burgondo-flamand a également influencé Jaquerio, entre autres par l'intermédiaire du sculpteur Claus de Werve, venu de l'atelier slutérien de Champmol et présent au château du Bourget en 1408<sup>121</sup>. Quant aux influences rhénanes décelées dans les œuvres de Jaquerio, elles lui sont venues par ses contacts avec les ateliers lombards, où œuvraient de nombreux artistes germaniques, et par l'apport des peintres Witz<sup>122</sup> qui travaillaient à Genève, Chambéry ou Thonon. Jaquerio et son atelier exercèrent leur activité de part et d'autre des Alpes: à Sant'Antonio di Ranverso, à San Pietro di Pianezza, aux châteaux de Fénis et de la Manta, sur le versant piémontais; à la chapelle de Tous-les-Saints du temple de Saint-Gervais et à la chapelle des Macchabées à Genève, ainsi que probablement dans le cloître de l'abbaye d'Abondance<sup>123</sup> du côté savoyard. En outre, deux tableaux conservés au Museo Civico de Turin sont attribués au maître lui-même<sup>124</sup>.

A la cour de Savoie, Jaquerio rencontra un autre artiste de culture internationale: Jean Bapteur. La communauté de langage existant entre les deux peintres est telle que l'attribution de certaines œuvres à l'un des deux maîtres est difficile<sup>125</sup>. Né à Fribourg entre 1400 et 1410, Jean Bapteur<sup>126</sup>, dont les conditions d'apprentissage nous sont inconnues, a peut-être été formé dans les ateliers du duc de Berry selon la tradition des frères Limbourg. D'après Gardet, «son style, ses paysages de fond, la haute stature mince et la distinction de ses personnages autorisent cette supposition»<sup>127</sup>. Après la mort de son mécène, Bapteur aurait été accueilli par le duc Amédée VIII à la cour de Savoie. La première mention qui est faite de lui date de 1427: il accompagna alors en Italie le duc de Saluces, grand seigneur vassal d'Amédée VIII, maréchal de Savoie, envoyé en ambassade à Milan, Venise, Florence et Rome. Un document des archives d'Etat de Turin<sup>128</sup> mentionne d'autres villes d'art visitées par la mission diplomatique: Turin, Padoue, Sienne, etc. Bapteur avait donc une connaissance directe de la peinture italienne. Peintre et miniaturiste officiel du duc de Savoie, il se vit confier en 1428 l'illustration de

<sup>119</sup> Fils de Bonne de Berry, Amédée VIII était le petit-fils de Jean de France, duc de Berry.

<sup>120</sup> Les œuvres de Gregorio Bono ne nous sont malheureusement pas connues.

<sup>121</sup> Cf. GRISERI 1966, p. 20.

<sup>122</sup> Cf. ci-dessous, p. 402.

<sup>123</sup> Sur le problème d'attribution posé par ces peintures, cf. GARDET 1965, p. 321 et ss.

<sup>124</sup> *La Libération de saint Pierre et Saint Pierre sauvé des eaux*. Cf. «Giacomo Jaquerio...» 1979, pp. 164-166.

<sup>125</sup> Ainsi, l'attribution des fresques de la Manta reste une énigme divisant les spécialistes. La Crucifixion du Museo Civico de Turin, pour citer un autre exemple, a longtemps été attribuée à Jaquerio avant d'être rendue ensuite à Bapteur par certains historiens. Mais cette attribution fait toujours l'objet de discussions et de recherches.

<sup>126</sup> Sur Jean Bapteur, cf. surtout GARDET 1969 et 1975.

<sup>127</sup> GARDET 1969, p. XXI.

<sup>128</sup> Cité par GARDET 1975, p. 2.



l'*Apocalypse* d'Amédée VIII. Il y travailla en collaboration avec Péronnet Lamy jusqu'en 1435. Deux voyages permirent à Bapteur d'approfondir sa connaissance de l'art burgondo-flamand: en 1432, le peintre accompagna en Bourgogne le fils de son mécène, Louis de Savoie. Ils séjournèrent alors huit jours à Chalon. D'autre part, un document mentionne la présence à Bruges en 1434 d'une ambassade savoyarde de trente-six personnes, parmi lesquelles Maître Jean le peintre, c'est-à-dire probablement Jean Bapteur<sup>129</sup>.

Dans le cadre des importants travaux de décoration exécutés pour les ducs de Savoie, en particulier au château de Thonon, le fresquiste Bapteur s'assura la collaboration de peintres qu'il faisait venir des chantiers voisins (de la Lorraine, de Lausanne, de Genève, de Lyon, etc.). Parmi eux, signalons des artistes qui ont certainement enrichi la culture internationale du maître: «Jehan de mestre Jaques» (peut-être Giovanni Jaquerio, frère de Giacomo) et «Dominico de Venise» (le célèbre Domenico Veneziano, dont l'œuvre annonce déjà la Renaissance) en 1432, et «Mestre Hanse de Chambéry» en 1442. Il s'agit du peintre Hans Sapiientis, parent et disciple de Konrad Witz<sup>130</sup>. On retrouve ainsi chez ce petit maître des échos du style witzien, qui se caractérise par une plastique et un réalisme empruntés aux artistes flamands, à Robert Campin tout particulièrement. La présence de Hans Sapiientis dans les ateliers savoyards contribue à expliquer la vive influence de l'école de Witz dans la région alpine<sup>131</sup>. Il n'est d'autre part pas impossible que Bapteur se soit lui-même rendu en Allemagne. Dans les comptes des trésoreries de Savoie, il n'est fait aucune mention de paiements à Jean Bapteur de 1445 à 1450. Peut-être a-t-il alors, avec sa femme, chambrière de Marguerite de Savoie, accompagné cette princesse en Bavière où elle devait épouser le duc Louis IV<sup>132</sup>? Ou fut-il envoyé par Valerano de Saluces chez le duc de Saxe pour y recopier les modèles qui furent, à son retour, reproduits sur les murs de la salle baronnale du château de la Manta<sup>133</sup>? Aucun document n'atteste pour l'instant la véracité incontestable de l'une ou l'autre de ces hypothèses qui contribueraient à expliquer l'influence germanique observée dans la peinture savoyarde de l'époque<sup>134</sup>.

Si nous avons évoqué les grandes figures de l'art sabaudo-piémontais, c'est parce que nombre d'artistes œuvrant en Valais s'en inspiraient. Mais c'est aussi pour mettre en évidence, à partir d'un milieu bien documenté, la culture internationale des artistes travaillant en milieu alpin. Leur style se caractérise donc par la

<sup>129</sup> Cf. GARDET 1975, pp. 8-9.

<sup>130</sup> «*Sapiientis*» étant l'équivalent latin de «Witz», il est vraisemblable qu'un lien de parenté unissait les deux peintres. Mais ce lien n'a pas encore pu être précisé avec certitude. Probablement étaient-ils frères.

<sup>131</sup> Sur Konrad Witz et la Savoie, cf. DEUCHLER 1986 et STERLING 1986.

<sup>132</sup> Hypothèse de EDMUNDS 1967-1968, p. 505, commentée par GARDET 1960, p. XXIII et 1975, p. 9.

<sup>133</sup> Hypothèse de GRISERI 1966, pp. 61-71, commentée par GARDET 1975, pp. 9-10.

<sup>134</sup> Gardet considère par exemple que la thèse d'Edmunds, si elle se vérifiait, consoliderait l'hypothèse selon laquelle Bapteur serait l'auteur de la peinture funéraire de Philibert de Monthouz dans l'église Saint-Maurice d'Annecy. Cette œuvre semble en effet fortement influencée par les maîtres rhénans. STERLING 1986, p. 29, s'il relève lui aussi le pathos expressif germanique de l'œuvre, la rattache plutôt à l'héritage witzien, tout en notant que l'artiste connaissait également la sculpture funéraire bourguignonne et les fresquistes italiens comme Altichiero ou Masaccio.

diversité des sources à partir desquelles il s'élabore. Ainsi, selon Gardet, la Crucifixion de Turin, qu'il se contente d'attribuer à l'«école de Savoie», est typique de cet art savoyard original qui a existé pendant quelques décennies au milieu du XV<sup>e</sup> siècle: «On y reconnaît les influences franco-flamandes de l'école des frères Limbourg (...), les influences lombardes que semblent exprimer l'accent dramatique et le mouvement passionné de la foule, et l'influence witzienne enfin par le paysage montagneux et les plis étalés de la robe de Madeleine agenouillée au pied de la croix<sup>135</sup>.» En effet, grâce à des artistes travaillant en milieu alpin mais se nourrissant d'influences extérieures, le gothique international a évolué en Savoie vers une esthétique originale, brillante synthèse de tendances diverses: si certains personnages ont l'élégance du traditionnel style de cour français, d'autres, avec leurs lourds drapés, ont l'aspect massif des statues de Sluter ou des figures de Konrad Witz. Certaines physionomies rappellent par leur douceur gracieuse les visages du «*weicher Stil*», d'autres en revanche sont marquées par une expressivité presque caricaturale qui semble inspirée du théâtre populaire<sup>136</sup>. On relève conjointement dans cette production des échos de la vocation naturaliste du gothique lombard aussi bien que des nouvelles recherches burgondo-flamandes. A la charnière entre archaïsme et innovation, cet art alpin s'oriente vers un langage de plus en plus réaliste, dans le traitement du paysage comme dans celui des personnages.

Le Valais épiscopal entretenait alors avec le duché de Savoie, ainsi qu'avec les Etats du Nord de l'Italie, des rapports d'amitié permettant de fructueux échanges commerciaux, mais aussi culturels. Ainsi, la peinture sabaudo-piémontaise était sans doute très appréciée des mécènes valaisans. En effet, pour la décoration de l'église de Valère, on fit appel à Maggenberg, dont le style offre de nombreuses parentés avec celui de Jaquerio.

Quant à notre peintre, il a en commun avec Maggenberg et ses contemporains travaillant dans le duché de Savoie une certaine culture internationale qui s'exprime dans un art composite, puisque nous avons relevé dans ses oeuvres des motifs italiens aussi bien que des caractéristiques germaniques. De plus, certains détails des scènes champêtres qui se déroulent à l'arrière-plan dans le tableau de Valère se retrouvent dans plusieurs œuvres savoyardes: les peintures murales du cloître d'Abondance, l'Adoration des Mages de Maggenberg à Fribourg et de nombreuses miniatures de Bapteur dans l'*Apocalypse*. Après avoir relevé cette influence des frères Limbourg, C. Gardet, frappé par la forte ressemblance du paysage de fond du tableau de Valère avec ceux de Bapteur, émet l'hypothèse suivante: «La composition à scènes multiples avec châteaux-forts à crénelages à merlons droits, abbayes et couvents, fermes, scènes champêtres avec troupeaux de

<sup>135</sup> GARDET 1965, p. 102.

<sup>136</sup> On peut ainsi observer une grande concentration émotionnelle dans la Montée au Calvaire de Jaquerio à Ranverso, aussi bien que dans la Crucifixion du Museo Civico et dans l'*Apocalypse*, où Bapteur prête à son saint Jean les attitudes les plus passionnées.

moutons et chèvres, oiseaux de volières, troupeaux de porcs, le moulin à eau sur une cascade, les montagnes en forme de vagues, les boqueteaux de sapins mêlés aux pins et aux feuillus, la végétation en touffes du premier plan, toutes ces caractéristiques n'incitent-elles pas à attribuer à Jean Bapteur cette œuvre anonyme en quête d'un nom d'auteur<sup>137</sup> ? » En fait, cette ressemblance ne nous paraît pas vraiment significative, puisque le paysage de Valère présente autant, sinon plus, de points communs avec les scènes champêtres des peintures d'Abondance ou de Fribourg. D'autre part, le coloris chatoyant, le charme délicat et la douceur qui caractérisent le tableau de Valère ne se retrouvent absolument pas dans le style sec et incisif de Bapteur. L'attribution du Tableau des Mages à Bapteur doit donc être réfutée, malgré les arguments de C. Gardet et ceux, plus fantaisistes, d'A. de Mandach<sup>138</sup>.

G. Tröschler propose une explication plus séduisante à cette parenté de notre tableau avec des œuvres savoyardes. Dans le paragraphe qu'il consacre à l'Adoration des Mages de Valère<sup>139</sup>, l'auteur de *Burgundische Malerei* associe à ce tableau des œuvres où l'on retrouve nombre de détails caractéristiques observés à Valère. Sont ainsi évoquées la Nativité d'Abondance et quelques Epiphanies toutes élaborées selon le même principe de composition<sup>140</sup> : la peinture murale de Maggenberg à Fribourg (1440) ainsi qu'une gravure de Constance (1430) dont elle s'inspire, et surtout le panneau central du retable de Naumburg (1416) auquel un article avait déjà été consacré en 1935<sup>141</sup>. Toutes ces œuvres seraient inspirées d'un même modèle prestigieux, aujourd'hui disparu, qui devait se trouver en Savoie<sup>142</sup>.

<sup>137</sup> GARDET 1969, pp. XXXIV-XXXV. Selon Gardet, ce tableau pourrait être un hommage de Bapteur à sa ville natale et à la capitale du duché où il résidait : « Si la grande ville de gauche avec ses immeubles à pignons en escalier pourrait être la ville de Fribourg, si les deux châteaux-forts symétriques du haut, à droite et à gauche de la peinture peuvent évoquer les deux châteaux-forts de Sion et de Valère, la ville de Bethléem, au centre avec sa demi-tour ronde et en arrière-plan sa chapelle dans l'enceinte d'un château n'évoque-t-elle pas la ville haute de Chambéry ? »

<sup>138</sup> Cf. DE MANDACH 1975. Selon l'auteur, le nom « Batiour », préférable à la forme « Bapteur » plus couramment utilisée aujourd'hui, aurait été une variante fribourgeoise du nom français « Moulin ». Jean Batiour aurait concrétisé la signification de son nom en introduisant dans ses œuvres des représentations de moulins à vent ou à eau. Le peintre aurait adopté cette signature dans plusieurs miniatures de l'*Apocalypse*, dans les peintures du cloître des Cordeliers à Fribourg — peut-être réalisées en collaboration avec Maggenberg —, et dans le tableau de Valère !

<sup>139</sup> Cf. TROESCHER 1966, pp. 339-340.

<sup>140</sup> Les cortèges émergeant d'étroits défilés creusés entre les collines, à l'arrière-plan, constituent la principale constante de cette composition.

<sup>141</sup> Cf. TROESCHER 1935. Voir notamment ill. 1, 4 et 7. Dans cet article sont mentionnées d'autres variantes allemandes et suisses alémaniques de la même composition : les peintures murales de Sainte-Anne à Augsburg (1430), de la Liebfrauenkapelle de Stein am Rhein, de l'église d'Eggerstein près de Karlsruhe (1430-1440), de Sainte-Agathe à Disentis et de Saint-Eusèbe à Brigels dans les Grisons (vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle), ainsi que le tympan sculpté de la Liebfrauenkapelle de Francfort.

Il faut souligner que ces œuvres se trouvent toutes dans la région alpine ou dans la moitié sud de l'Allemagne. Une mise en scène analogue apparaît également dans l'Epiphanie du Bréviaire du duc de Bedford (1432-1435). Cf. TROESCHER 1966, p. 103.

<sup>142</sup> Dans son article de 1935, TROESCHER situait le modèle original à Dijon, dans le cercle de Broederlam. Mais le nombre élevé des reprises de la composition dans les vallées alpines, ainsi que le relief montagneux des paysages de fond dans ces représentations ont convaincu l'auteur que leur modèle commun se trouvait dans le centre culturel de la région alpine. Cf. TROESCHER 1966, pp. 352-353.

Selon Tröescher, il s'agissait certainement d'un cycle de peintures murales illustrant des épisodes de la vie de la Vierge<sup>143</sup>. Ce décor avait probablement été réalisé dans une petite chapelle privée d'Amédée VIII<sup>144</sup> par un artiste originaire des Pays-Bas et influencé par l'Italie<sup>145</sup>. La diffusion au Nord des Alpes de ce type de composition aurait été favorisée, à l'époque des conciles, par la présence à Constance et à Bâle de nombreux artistes savoyards gravitant autour d'Amédée VIII<sup>146</sup>.

L'étude de Tröescher propose donc un lien intéressant entre le tableau de Valère et des œuvres alpines et germaniques où est perceptible l'influence italienne. Elle ne se prononce cependant pas sur les caractéristiques stylistiques et sur les conditions de formation de notre peintre. En fait, malgré un rapport indéniable avec la production savoyarde, le maître de Sankt German et de Valère n'a certainement pas été formé en milieu alpin: dans ses œuvres, nulle trace par exemple de l'«expressionnisme» et du sens dramatique qui se manifestent souvent dans les scènes de Jaquerio ou de Bapteur. L'art de notre peintre trouve plutôt ses racines dans le monde germanique, s'apparentant à première vue plus particulièrement au «*weicher Stil*» du Sud-Ouest de l'Allemagne.

## 2. Racines germaniques: le Haut-Rhin et Constance<sup>147</sup>

Les personnages de Sankt German, de Valère et du Missel de Guillaume VI, avec leur visage ovale à petit double menton arrondi et leur large front bombé, avec leurs yeux ronds aux lourdes paupières et leur bouche menue, n'appartiennent pas à la famille des figures de Maggenberg, Jaquerio ou Bapteur. Leur physionomie offre en revanche une singulière parenté avec les visages si caractéristiques de la peinture du Haut-Rhin vers 1420-1430. Les Vierges gracieuses de notre

<sup>143</sup> La composition de Valère serait issue de la combinaison de deux scènes distinctes dans le cycle primitif, la Nativité et l'Épiphanie.

<sup>144</sup> Cf. les arguments de TROESCHER 1966, p. 340.

<sup>145</sup> Cf. TROESCHER 1966, p. 353. L'auteur revient sur cette question dans son article «Die Pilgerschaft des Robert Campin» (TROESCHER 1967, pp. 110-118). Il y fait remarquer que le principe de composition observé à Naumburg et à Valère se retrouve dans le Jugement dernier de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines à la Brigue et surtout, porté à son plus haut degré de perfection, dans le retable de Gand des frères Van Eyck. Sur la base de ces considérations, TROESCHER émet l'hypothèse qu'Hubert Van Eyck pourrait avoir peint, lors d'un séjour en Savoie dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle, le modèle qui aurait inspiré les peintures de la Brigue, mais aussi celles de Naumburg, de Fribourg, d'Abondance et de Valère... Cette hypothèse séduisante mériterait cependant d'être confirmée par une pièce d'archives.

<sup>146</sup> Ainsi, selon TROESCHER 1935, pp. 209-210, le panneau aujourd'hui à Naumburg a peut-être été rapporté de Constance en 1416 par l'évêque saxon Gerhard von Goch, qu'un volet adjoint ultérieurement à l'Épiphanie désigne comme donateur.

<sup>147</sup> Sur la peinture du Sud-Ouest de l'Allemagne de 1400 à 1450, cf. A. STANGE 1934-1961, vol. 4: «Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450».

peintre évoquent par exemple l'image plus raffinée encore de la Vierge du *Jardinet paradisiaque* de l'Institut Städel à Francfort, ou de la *Vierge aux Fraisiers* du Musée de Soleure, peut-être toutes deux nées sous le pinceau du même artiste<sup>148</sup>. Avec leur voile blanc si joliment posé sur la tête puis drapé sur une épaule, les Vierges du tableau de Valère et la sainte en bleu du *Jardinet* de Francfort se ressemblent tout particulièrement. L'Enfant aussi présente les mêmes traits caractéristiques dans les tableaux du Haut-Rhin et dans les œuvres de notre peintre: un visage rond avec des tempes très larges et des joues pleines, une petite bouche arrondie et une abondante touffe frisée retombant sur un grand front. Le même type facial apparaît dans d'autres œuvres contemporaines que l'on rattache à la sphère artistique des tableaux de Francfort et de Soleure: le *Doute de Joseph* et la *Naissance de la Vierge* du Musée de Strasbourg, l'Annonciation de la collection Reinhart à Winterthour, ainsi que le retable Staufen exposé à l'Augustinermuseum de Fribourg-en-Brisgau<sup>149</sup>. On retrouve en outre dans toute cette production du Haut-Rhin, comme d'ailleurs dans les œuvres de notre artiste, le même goût pour la peinture «naturaliste» du monde réel, qu'il s'agisse des plantes et oiseaux dans les représentations de plein air<sup>150</sup>, ou des objets de la vie quotidienne dans les scènes d'intérieur.

Par sa description poétique de la nature, le tableau de Valère est à rapprocher des images raffinées de Soleure et de Francfort. Quant aux peintures de Sankt German, elles offrent surtout de nombreuses ressemblances avec les autres œuvres mentionnées, moins imprégnées de culture courtoise. Ainsi, par sa simplicité un peu naïve, sa ferveur presque populaire, l'Annonciation de Sankt German s'apparente aux Annonciations de Winterthour et du retable Staufen, ainsi qu'au *Doute de Joseph*. Ces scènes empreintes du tendre lyrisme typiquement rhénan se déroulent toutes dans une petite chambre bourgeoise. L'ameublement et les objets domestiques ou décoratifs sont choisis pour leur valeur symbolique, mais aussi affective. Ils suggèrent une atmosphère paisible dans l'intimité d'un cadre familial. L'armoire aux livres ouverte, qui deviendra un motif récurrent dans les natures mortes germano-flamandes, remplit cette double fonction dans le *Doute de Joseph* comme dans l'Annonciation de Sankt German. En plus de cette attention au monde profane, la recherche de profondeur spatiale témoigne de la conquête progressive du réalisme, en particulier dans le *Doute de Joseph*. Meubles et objets y sont placés de biais, de manière à accentuer l'illusion de profondeur. Nombre d'incohérences montrent cependant que ces artistes ne maîtrisaient pas encore les lois de la perspective unifiée.

<sup>148</sup> Sur ces *Vierges au Jardinet*, cf. surtout BÖCK 1984.

<sup>149</sup> Sur ce groupe d'œuvres, cf. surtout FUTTERER 1926-1927 et 1928, ainsi que NOAK 1951. Ces tableaux du Haut-Rhin ont inspiré de nombreuses gravures. Cf. Kurt BAUCH, «Holzschnitte vom „Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins“», *Oberrheinische Kunst*, Fribourg-en-Brisgau, 1932, pp. 161-170; Lilli FISCHER, «Oberrheinische Malerei im Spiegel des frühen Kupferstichs», *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, vol. 1, Berlin, 1947, pp. 23-38 + ill.

<sup>150</sup> Probablement sous l'influence de Brøderlam, qui est le premier artiste du Nord des Alpes à intégrer dans ses œuvres des représentations naturalistes de plantes et d'animaux.

L'étude de la forme et du décor de l'armoire de l'Annonciation de Sankt German confirme ce rapprochement avec l'art du Haut-Rhin<sup>151</sup>. Il s'agit là d'une représentation simplifiée de l'«armoire type» du gothique tardif du Nord des Alpes, composée de deux coffres superposés. La serrure aux côtés échancrés en accolade se retrouve à l'époque en Allemagne du Sud, en Alsace et en Suisse allemande. Les pentures en volutes du vantail supérieur de l'armoire constituent un décor simple, courant sur les coffres dès le XIII<sup>e</sup> siècle. En revanche, celles de la partie inférieure, avec leurs tiges à motifs végétaux s'étalant sur tout le battant de la porte, désignent l'armoire de Sankt German comme un meuble de valeur présent dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle dans les sacristies bien nanties ou les salles de corporation plutôt que dans les demeures privées. Des ornements comparables se retrouvent également sur les portes de riches maisons, telle la porte ouvragée provenant du château de Kienzheim (au nord-ouest de Colmar), qui est actuellement conservée au musée d'Unterlinden de Colmar. Plus ressemblantes encore sont les pentures d'une porte de la «*Thuner Stube*» au Musée Historique de Berne.

L'archaïque fond d'or du tableau de Valère, avec ses rinceaux ciselés se détachant sur un réseau de hachures en croisillons<sup>152</sup>, rattache aussi son auteur à l'aire artistique du Sud-Ouest de l'Allemagne. Un tel procédé est parfois utilisé en Italie aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles<sup>153</sup> mais il semble plus rare dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle. Selon le Dr Th. Brachert<sup>154</sup>, que nous avons consulté à ce propos, les rinceaux de Valère ressemblent à ceux que l'on peut observer sur les fonds d'or de retables originaires de la région de Constance. Mais les oiseaux qui se détachent sur notre fond d'or lui semblent tout à fait inhabituels, de même que les hachures en croisillons qui apparaissent entre les rinceaux. Le Dr Brachert suppose donc qu'il s'agit là d'une variante locale. Nous n'avons en effet découvert par la suite qu'un seul exemple de fond d'or constitué d'une trame en croisillons sur laquelle se détachent des rinceaux: il s'agit du retable du couvent de Rheinau représentant un *Miracle de saint Benoît* et aujourd'hui propriété du Musée National de Zurich. Ce panneau, daté de 1420 environ, est attribué à un maître du lac de Constance<sup>155</sup>. Les rinceaux sont plus fins qu'à Valère, et la trame de fond plus régulière, mais le

<sup>151</sup> Les renseignements qui suivent nous ont été transmis par Mme Corinne Charles, historienne d'art à Genève.

<sup>152</sup> Dans le nimbe doré des deux Vierges, lettres et rinceaux se détachent également sur un fond hachuré en croisillons.

<sup>153</sup> Sans avoir procédé à une étude approfondie, nous pouvons cependant signaler un exemple de fond d'or similaire en Italie: il s'agit d'un tableau de Giovanni Baronzio daté de 1345 et conservé à la Galleria Nazionale delle Marche d'Urbino. D'autre part, le fond des nimbes d'or à motifs ornementaux est souvent traité selon le même procédé par les peintres du Trecento: Duccio (cf. par exemple WEIGELT 1930, pl. 3, *Madone Rucellai*, détail: l'Enfant; DEUCHLER 1984, p. 49, ill. 47, *Maestà*, détail: saint), Pietro Lorenzetti (cf. WEIGELT 1930, pl. 74, *Madone de Santa Maria della Pieve* à Arezzo, détail: saint Jean l'Evangéliste), et Margaritone d'Arezzo (cf. DEUCHLER 1984, p. 189, ill. 199, *Saint François*, Kunsthau de Zurich).

<sup>154</sup> Le Dr Th. Brachert, spécialiste des fonds d'or, est directeur de l'Institut de restauration du Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg.

<sup>155</sup> Cf. GANZ 1925, p. 23, et STANGE 1934-1961, vol.IV, pp. 29-30.



procédé est le même. Ce type de ciel d'or conventionnel voulait probablement imiter l'aspect somptueux des tissus damassés<sup>156</sup>. Il s'agit également d'une technique familière aux orfèvres allemands. On trouve ainsi de multiples exemples de rinceaux ciselés sur fond hachuré en croisillons dans les pièces d'orfèvrerie de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, en particulier en Rhénanie<sup>157</sup>. Notre peintre a donc peut-être appris ce procédé du réseau à croisillons, qui permet de mieux faire ressortir les motifs ornementaux, auprès d'un orfèvre du Haut-Rhin. Les orfèvres y étaient alors nombreux et entretenaient des contacts étroits avec les peintres. A Strasbourg par exemple, où le nombre des orfèvres était particulièrement élevé, peintres et orfèvres faisaient partie de la même corporation.

Que notre peintre ait eu des contacts avec les ateliers de Constance est confirmé par la forte ressemblance existant entre la composition de l'Adoration des Mages de Valère et une Epiphanie gravée provenant de la région de Constance, datée de 1430 environ et conservée à la Bibliothèque de Saint-Gall<sup>158</sup>. Paysage rythmé par des montagnes en forme de vagues, villes fortifiées et châteaux se dressant sur les falaises, cortèges émergeant des défilés rocheux avec leurs bannières hissées sur les lances, motif germanique du Mage présentant à l'enfant un coffret de pièces d'or, touffes d'herbe et de fleurs au premier plan, telles sont les caractéristiques communes des deux Adorations. D'autre part, la célèbre gravure du monastère de Buxheim représentant saint Christophe<sup>159</sup> provient probablement du même atelier que l'Adoration et semble avoir inspiré à notre peintre le motif du moulin à eau et du meunier avec son âne. Enfin, par sa composition, la Nativité du tableau de Valère, avec en arrière-plan l'Annonce aux bergers, s'apparente à une troisième gravure du même atelier, une Nativité conservée au Kupferstichkabinett de Berlin. Il semble donc que notre peintre se soit largement inspiré de ces gravures réalisées vers 1430 dans le Sud de l'Allemagne, peut-être d'après un modèle célèbre aujourd'hui disparu qu'elles auraient contribué à diffuser<sup>160</sup>.

Tous ces indices permettent de supposer que le maître de Sankt German et de Valère a œuvré dans le Sud-Ouest de l'Allemagne avant de venir en Valais. Probablement formé dans un atelier du Haut-Rhin, notre peintre a certainement eu aussi des contacts avec les maîtres de Constance.

<sup>156</sup> Konrad von Sæst utilise d'ailleurs ce procédé des motifs ornementaux sur trame en croisillons pour un drapeau d'honneur rouge dans son Annonciation du *Retable de la Passion* daté de 1404 (église paroissiale de Baldwillungen).

<sup>157</sup> Cf. HEUSER 1974, passim et FRITZ 1966, pp. 80-86 et pp. 424-428.

<sup>158</sup> TROESCHER 1966, pp. 339-340, est le premier à avoir relevé cette ressemblance. Cette gravure a aussi inspiré Maggenberg, cf. ci-dessus p. 391 et p. 404.

<sup>159</sup> Cf. Richard S. FIELD, *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Arts*, Washington, 1965, n° 6. Cet article, consacré à une Annonciation dont l'original provient du même atelier que les gravures auxquelles nous faisons allusion, fait le point des recherches concernant le saint Christophe.

<sup>160</sup> C'est l'hypothèse de TROESCHER 1966, pp. 339-340.

L'art du Sud-Ouest de l'Allemagne au début du XV<sup>e</sup> siècle trouve ses racines dans la miniature de cour française et surtout bourguignonne<sup>161</sup> et s'apparente donc à la production d'autres régions germaniques<sup>162</sup>. On y décèle également des influences italiennes<sup>163</sup>. Or celles-ci sont particulièrement sensibles dans le tableau de Valère.

### 3. Apports italiens: le Trecento siennois, l'art lombard et le gothique international d'expression italienne

La conception panoramique de l'espace campagnard de Valère ne semble pas se rattacher à un modèle germanique. C'est dans le Trecento siennois, dont s'inspire si souvent le gothique international, qu'il faut rechercher la source d'inspiration de ce motif: le paysage de fond du tableau de Valère rappelle curieusement le paysage bucolique peint vers 1339 par Ambrogio Lorenzetti au Palazzo Pubblico de Sienne pour illustrer les *Effets du Bon Gouvernement*. Par sa profondeur et le soin accordé à l'exécution de détails anecdotiques d'inspiration locale, le panorama campagnard de Lorenzetti constitue le premier grand paysage moderne. Si dans les paysages des *Très Riches Heures* du duc de Berry, nombre d'allusions font référence au modèle primitif siennois, le tableau de Valère en est une citation plus exacte encore.

D'autre part, pour créer l'illusion de la profondeur spatiale, le peintre de Valère a recours au procédé des coulisses, fréquent dans les miniatures franco-flamandes<sup>164</sup> et chez Maître Francke<sup>165</sup>: émergeant des défilés de l'arrière-plan, les personnages sont en partie masqués par la végétation ou les rochers qui s'élèvent devant eux. De plus, dans notre tableau comme d'ailleurs dans nombre de miniatures franco-flamandes du début du XV<sup>e</sup> siècle ainsi que chez Maître Francke, les personnages apparaissent démesurés par rapport à un paysage «miniatu-  
risé». Ce type d'image s'inspire de la célèbre *Fuite en Egypte* de Melchior

<sup>161</sup> Cf. CASTELNUOVO 1966 b. Le rayonnement des cours de Paris et de Bourges, et surtout celui de la cour des ducs de Bourgogne à Dijon expliquent la prédominance des influences venant de l'Ouest dans la peinture haut-rhénane de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. L'élégance de cour des miniatures franco-flamandes y est cependant remplacée par des aspects plus bourgeois dans de naïves scènes de genre.

<sup>162</sup> Les apports français et bourguignons qui orientent la production du Haut-Rhin dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle sont en effet aussi perceptibles dans la peinture de Konrad von Sæst et de Maître Francke en Basse-Allemagne, où ils supplantent la tradition de Bohême si influente avant 1400. Cf. GLASER 1931, pp. 23-41. L'art du Haut-Rhin s'apparente tout particulièrement aux œuvres de Konrad von Sæst: le type facial est ressemblant et un même goût pour les détails anecdotiques confère aux scènes une atmosphère de douce intimité. FUTTERER 1926-1927, p. 23, met aussi en évidence la parenté de l'art du Haut-Rhin avec celui, plus raffiné cependant, de Stephan Lochner. Selon Futterer, le jeune Lochner aurait pu avoir des contacts avec l'école du Haut-Rhin avant son installation à Cologne.

<sup>163</sup> Une forte influence italienne s'exprime par exemple dans la *Naissance de la Vierge* de Strasbourg. Cf. FUTTERER 1928, pp. 191-193. Sur les apports italiens dans le style gothique international, cf. les considérations générales de VAN MARLE 1923-1938, vol. VII, introduction, pp. 1-63.

<sup>164</sup> Par exemple dans le cercle du Maître de Boucicaut et du Maître de Bedford.

<sup>165</sup> Cf. PÄCHT 1969.

Brøderlam, datée de 1394-1399<sup>166</sup>. Mais en fait, c'est de nouveau dans la peinture siennoise qu'il faut chercher l'origine de ce motif<sup>167</sup>. On peut déjà l'observer dans une peinture murale de Simone Martini dans la chapelle Saint-Martin de l'église Saint-François à Assise (1322-1326)<sup>168</sup>, ou dans une scène du *Retable des Miracles de Saint-Augustin* à Sienne; le procédé est ensuite repris par Bartolo di Fredi, dans son Adoration des Mages conservée à l'Académie de Sienne<sup>169</sup>. Le séjour de Simone Martini à Avignon permit la diffusion des motifs du Trecento siennois au Nord des Alpes par l'intermédiaire d'artistes français. A Dijon, à Paris et à Bourges, vers 1400, on appréciait tout particulièrement le style siennois. Or c'est de là que proviennent les influences prédominantes dans le Sud-Ouest de l'Allemagne.

Outre les éléments siennois, des motifs originaires du Nord de l'Italie (Lombardie-Vénétie) sont perceptibles dans la peinture allemande du XV<sup>e</sup> siècle. Le réalisme de genre du style international trouve ses racines dans la peinture naturaliste, souvent profane, du Nord de l'Italie. Du point de vue iconographique également, l'apport lombard est indéniable. Ainsi, le motif du Cortège des Mages, tel que mis en scène dans le tableau de Valère, est apparu vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle en Lombardie. La représentation des Rois Mages vêtus de somptueux costumes, suivis d'écuyers déployant au vent des étendards triomphants, tous montés sur des chevaux richement harnachés, s'inspirerait, selon E. Mâle<sup>170</sup>, des cavalcades organisées pour la fête des Rois en Italie du Nord<sup>171</sup>. Le drame liturgique aurait ainsi fourni aux artistes un nouveau thème iconographique susceptible de séduire une noblesse aux goûts recherchés. La vocation naturaliste de la peinture lombarde vers 1400, telle que révélée par l'étude des *Tacuina sanitatis*<sup>172</sup>, s'épanouit pleinement dans ces nouvelles Adorations exigeant l'observation et la restitution fidèles des plus petits détails dans la représentation des animaux, des végétaux ou des costumes. L'Adoration des Mages peinte par Gentile da Fabriano en 1423<sup>173</sup>, après son séjour dans le Nord de la péninsule, reflète cette nouvelle inspiration lombarde. En effet, l'Adoration de Gentile représente des animaux dans des attitudes familières aux miniaturistes lombards,

<sup>166</sup> Musée de Dijon.

<sup>167</sup> Cf. TROESCHER 1966, p. 103.

<sup>168</sup> Cf. VAN MARLE 1923-1938, vol. II, fig. 139.

<sup>169</sup> Cf. VAN MARLE 1923-1938, vol. II, fig. 318.

<sup>170</sup> Cf. MÂLE 1931, pp. 69-70.

<sup>171</sup> Les Rois Mages étaient vénérés avec une ferveur particulière en Italie du Nord car, selon la légende, leurs reliques auraient été conservées pendant des siècles à Milan, avant leur transfert à Cologne en 1164 à la suite du sac de Milan par l'empereur Frédéric Barberousse. La première cavalcade fut organisée le 6 janvier 1336 par les Dominicains de Milan. Le cortège plut tellement à la population qu'il fut décidé que la fête des Rois serait célébrée ainsi chaque année. Parmi les premières reprises de ce thème dans l'iconographie, MÂLE 1931, p. 69, mentionne un bas-relief de l'église Saint-Eustorge de Milan qui porte la date de 1347. Cf. aussi RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 239; CASTELNUOVO 1966 c, « *L'arte cortese* » (sans pagination).

<sup>172</sup> Produits en Lombardie dans les dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, les *Tacuina sanitatis* sont de véritables encyclopédies des sciences naturelles à usage médico-diététique. Les plantes y sont étudiées dans leur milieu naturel. Des personnages sont représentés en train de les cultiver, de les récolter.

<sup>173</sup> Galerie des Offices à Florence.

des costumes, des accessoires somptueux, qui sont sans analogie dans l'œuvre antérieure du peintre. Gentile da Fabriano a donc bien puisé ses intentions dans les milieux vénitiens et lombards<sup>174</sup>. Or, malgré le style archaïsant de notre tableau, sa ressemblance avec l'Adoration des Mages de Gentile reste frappante. Sans atteindre le raffinement exotique du maître italien, le peintre de Valère propose également une composition à scènes multiples: il exploite le même motif du somptueux cortège défilant dans un paysage parsemé de villes fortifiées, avant de parader au premier plan devant l'Enfant. Lui aussi accorde un soin particulier à l'exécution des détails, dans un tableau qui prend le caractère d'une miniature agrandie.

Si les œuvres allemandes rapprochées du tableau de Valère se caractérisent par une certaine sobriété dans le choix des costumes, notre peintre au contraire, comme Gentile da Fabriano, s'illustre par son goût évident pour le luxe vestimentaire. Ainsi, renonçant au traditionnel costume intemporel, il fait de la Vierge Marie une princesse vêtue d'une robe brodée de motifs animaux raffinés<sup>175</sup>, ressemblant par exemple à ceux qui décorent le manteau du roi Richard II dans le diptyque de Wilton House<sup>176</sup>. Particulièrement somptueux et raffiné apparaît d'autre part le costume brodé de soleils d'or du roi nègre. Cette prédilection pour les détails vestimentaires les plus recherchés rapproche donc notre peintre de ses contemporains italiens, par exemple de Pisanello, dont les études de costumes témoignent d'un vif intérêt pour la mode. A l'époque du style international, l'usage était de revêtir les Rois Mages des costumes de la cour de Bourgogne, qui dépassait alors toutes les autres par la richesse des tissus, la variété des broderies et la fantaisie de ses modes. Le peintre de Valère s'est lui aussi inspiré de la somptueuse mode de cour. Le vêtement du petit page noir qui se tient debout derrière les Mages au premier plan mérite d'être observé de plus près. La largeur de la manche du pourpoint le désigne comme costume d'apparat. L'ample manche fendue du vêtement de dessus, en forme de sac ballonné, ressemble à celle du troisième Roi Mage dans l'Adoration ronde du Musée de Berlin attribuée à Domenico Veneziano. Selon L. Bellosi, ce type de manche était à la mode à partir de 1430 environ. On n'en trouve encore aucune trace dans les représentations de la décennie précédente, ni en France, ni en Italie<sup>177</sup>. 1430 semble donc être un terminus post quem pour la datation du tableau de Valère. Mais cette mode apparut certainement plus tard dans les régions périphériques comme le Valais et elle se maintint pendant quelques décennies<sup>178</sup>. Le Tableau des Mages a donc probablement été réalisé plutôt vers 1440.

<sup>174</sup> Cf. DE MANDACH 1913, p. 250.

<sup>175</sup> Il s'agit ici de gazelles. Ce symbole désignant le Christ est emprunté au *Cantique des Cantiques* (II,9): «Mon bien-aimé est semblable à la gazelle, ou au faon des biches.»

<sup>176</sup> National Gallery, Londres. Cf. CASTELNUOVO 1966 c, ill. 16.

<sup>177</sup> Cf. BELLOSI 1975. L'auteur voit dans ces considérations un indice pour affirmer qu'un artiste — qu'il appelle «*Maestro del secondo quaderno*» — a réalisé vers 1450 environ les miniatures illustrant les mois de septembre à décembre dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry, laissées inachevées par les frères Limbourg. En effet, le chasseur sonnait du cor dans la miniature de «Décembre» porte un vêtement à manche ballonnée fendue, que les Limbourg, morts en 1416, ne peuvent avoir dessiné.

<sup>178</sup> Une manche très semblable à celle du page de Valère s'observe par exemple dans la miniature d'un artiste flamand représentant *L'expulsion de Tarquin le Superbe* que l'on trouve dans un manuscrit daté de 1450 environ et conservé à la Biblioteca Estense de Modène. Cf. CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *Codici miniati fiaminghi e olandesi nelle Biblioteche dell'Italia nord orientale*, Vicenza, 1981, pp. 49-51, pl. IV.

Notons enfin que le jeu subtil des zones de lumière et de saturation dans le tableau de Valère évoque l'art des coloristes vénitiens, véronais ou padouans. Cette parenté n'est guère surprenante: les contacts culturels entre la Vénétie et le Sud de l'Allemagne, séparés seulement par le Tyrol, étaient alors assez étroits<sup>179</sup>.

Notre peintre a donc assimilé les motifs du Trecento siennois, de l'art lombard de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et du gothique international d'expression italienne en les traduisant dans le «style adouci» rhénan. L'art de cour franco-flamand et bourguignon véhiculait certes nombre de motifs italiens. Mais il faut également considérer le rôle des rencontres internationales aux conciles de Constance (1414-1418) et de Bâle (1431-1449): les ecclésiastiques italiens y arrivaient accompagnés de nombreux artistes qui favorisèrent la diffusion des modèles italiens au Nord des Alpes. Or un membre influent de la famille commanditaire du tableau de Valère, le futur évêque Henri IV Asperlin, participa au concile de Bâle en 1439. Peut-être a-t-il alors établi avec ce foyer culturel des contacts fructueux, dont les œuvres du maître de Sankt German et de Valère seraient le reflet.

## Conclusion

L'étude des peintures murales de Sankt German nous a amenée à considérer d'autres œuvres contemporaines qui se sont révélées stylistiquement très proches malgré la différence de technique. Il s'avère donc possible que les peintures de Sankt German, le tableau de Valère et les miniatures du Missel de Guillaume VI aient été exécutés par le même peintre — ou le même atelier — sous l'épiscopat du dernier évêque de Rarogne, plus précisément vers 1440.

Ces œuvres typiques du «*weicher Stil*» ne sont pas sans lien avec la production sabaudo-piémontaise, si influente alors dans la vallée du Rhône. Ainsi ont été relevés dans nos peintures des motifs que Maggenberg exploite lui aussi, à Valère ou à Fribourg<sup>180</sup>. Nous avons aussi décelé dans nos peintures nombre de motifs italiens, empruntés au Trecento siennois, à l'art lombard de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle ou au gothique international de l'Italie septentrionale. Mais stylistiquement, les œuvres étudiées se rattachent à la production haut-rhénane des années 1420-1430, nourrie principalement des influences venues des cours de

<sup>179</sup> Il suffit pour s'en convaincre d'observer les accents nordiques perceptibles dans certaines œuvres de Stefano de Vérone par exemple, en particulier dans la *Madone aux rosiers* du Musée Castelveccchio de Vérone.

<sup>180</sup> Selon le Prof. SCHMID 1983, p. 163, le peintre de Sankt German serait un élève de Maggenberg. Nous réfutons cette hypothèse: notre peintre a peut-être eu des contacts avec Maggenberg ou des peintres sabaudo-piémontais pendant son séjour en Valais, mais il n'a probablement pas été formé dans la tradition jaquéenne.

France et surtout de Bourgogne voisine. Des contacts avec le cercle artistique de Constance sont également probables. Notre peintre est donc étroitement lié au monde culturel germanique<sup>181</sup>.

De ces considérations se déduit l'hypothétique parcours d'un artiste comme il s'en rencontrait certainement plus d'un dans la région alpine: d'origine inconnue, formé dans un atelier du Haut-Rhin, aux frontières mêmes de l'aire alpine, peut-être actif à Constance ou à Bâle avec tant d'autres compagnons à l'époque des conciles, notre peintre a certainement très vite assimilé les motifs italiens connus dans le Sud-Ouest de l'Allemagne grâce au contact avec des artistes italiens ainsi qu'à la diffusion rapide de gravures exécutées d'après des modèles célèbres. Attiré vers le sud comme nombre de ses contemporains, il se rendit peut-être en Italie pour y acquérir une connaissance directe de la peinture italienne. Notre artiste trouva ensuite en Valais des mécènes aux goûts internationaux pour lesquels il fut tantôt peintre, tantôt miniaturiste...

Notre étude comparative mériterait maintenant d'être ainsi poursuivie. Dans le cadre des limites imposées par ce travail, nous n'avons dirigé nos recherches que vers les centres artistiques les plus proches du Valais: la Savoie, le Haut-Rhin et Constance, le Nord de l'Italie. Une analyse plus approfondie permettrait peut-être de mettre en évidence des liens privilégiés avec d'autres foyers culturels, la Bohême par exemple<sup>182</sup>. Nous n'avons guère tenté de rapprocher nos peintures de ces œuvres sans prétention qui décorent nos églises de province, dans le canton de Vaud, dans le Simmental, au Tessin ou encore dans les Grisons. De plus, des domaines artistiques voisins, tels la sculpture<sup>183</sup> ou le vitrail, devraient être explorés conjointement afin qu'apparaissent plus clairement les spécificités régionales.

Pour mettre au jour les caractéristiques de cette «culture alpestre» de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle sur laquelle les historiens s'interrogent à la suite d'Enrico Castelnuovo<sup>184</sup>, de telles recherches devraient être menées systématiquement dans toute la zone alpine, définie si justement comme «lieu de rencontre où les différentes influences s'entrecroisent, aboutissent, se complètent»<sup>185</sup>.

<sup>181</sup> Nos conclusions sont approuvées par Mme Charlotte de Wolff, qui a assisté en 1949 à une discussion entre son mari, Albert de Wolff, alors directeur des Musées Cantonaux de Sion, et Hans Aulmann, le restaurateur du Tableau des Mages. Selon Mme de Wolff, M. Aulmann était d'avis que le peintre du tableau de Valère appartenait au monde germanique, mais qu'il avait une bonne connaissance de l'art italien, siennois en particulier.

<sup>182</sup> Selon LANDOLT 1968, p. 32, la peinture de Bohême étendit son influence jusqu'en Allemagne occidentale à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. La persistance au XV<sup>e</sup> siècle d'une parenté avec l'art du Sud-Ouest de l'Allemagne n'est donc pas à exclure.

<sup>183</sup> Il est par exemple intéressant de noter qu'une influence germanique est perceptible dans le retable à baldaquin de Leiggern (1410-1430), œuvre d'essence bourguignonne ou savoyarde, mais dont la statue de la Vierge «a peut-être été commandée dans une ville rhénane ou s'inspire très directement des Schöne Madonnen de cette région.» LAPAIRE 1978, p. 186; cf. aussi SCHMID 1972.

<sup>184</sup> Cf. GAMBONI 1987, pp. 92-98.

<sup>185</sup> CASTELNUOVO 1967, p. 14.



## Annexe : recherches iconographiques

### 1. Les symboles mariaux dans l'Annonciation

L'Annonciation est l'un des thèmes évangéliques les plus populaires au Moyen Âge. Les artistes ont largement exploité les variantes iconographiques attachées à ce moment essentiel, prélude de la rédemption, d'autant plus que cette représentation se prête à une division symétrique de l'espace pictural, telle que l'exige, par exemple, la décoration d'une paroi percée d'une fenêtre. C'est ainsi que chacun des deux acteurs principaux de la scène occupe un espace qui lui est propre. Cette séparation illustre parfaitement leur appartenance à deux mondes différents: la Vierge appartient à la sphère terrestre, l'Ange à la sphère divine.

Saint Luc est le seul évangéliste qui raconte l'Annonciation<sup>186</sup>. Il ne donne que peu de détails sur le lieu de la scène: l'Ange Gabriel fut envoyé «dans une ville de Galilée appelée Nazareth». Mais il ajoute que l'Ange «entra» chez la Vierge Marie<sup>187</sup>. Le Pseudo-Bonaventure<sup>188</sup> est plus explicite: l'Ange serait apparu dans la «chambre de la petite maison de Marie»<sup>189</sup>. Les primitifs n'ont guère cherché à créer l'illusion d'un véritable intérieur: ils se contentaient de tendre une toile de fond derrière les personnages, ou de placer la Vierge dans un cadre architectural simplifié et idéalisé (portique italien, trône monumental, etc.) dont l'Ange était exclu. Cette dichotomie extérieur/intérieur permettait de mettre en évidence l'appartenance au monde supraterrrestre du messager de Dieu. Mais dès le XIV<sup>e</sup> siècle, grâce aux progrès de la perspective, les artistes s'appliquent à situer la scène dans un cadre unifié, dans un intérieur réel<sup>190</sup>. L'Évangile de Luc est cependant interprété très librement. C'est ainsi que les artistes italiens placent la scène dans un palais dont la configuration extérieure tout comme l'aménagement intérieur sont représentés. Ce type de composition reprend donc, en l'atténuant, la dichotomie traditionnelle (extérieur/intérieur) du portique. L'ange délivre d'ailleurs souvent son message sur le seuil d'entrée ou dans l'antichambre plutôt que dans la chambre de Marie. Au Nord des Alpes, l'évocation de l'extérieur disparaît en général au profit de scènes d'intérieur uniquement<sup>191</sup>. Les artistes français adoptent ainsi peu à peu le cadre de la nef d'église pour leurs Annonciations. La

<sup>186</sup> Lc I, 26-38.

<sup>187</sup> Nous ne nous arrêtons pas sur les textes apocryphes qui situent la scène de l'Annonciation en plein air, près d'une fontaine où Marie puise de l'eau ou lave les linges sacrés du Temple. En effet, ces sources de la salutation orientale n'ont pas influencé le maître de Sankt German.

<sup>188</sup> Il s'agit des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, écrites vers 1260 par un franciscain de Toscane et longtemps attribuées à saint Bonaventure. Cet ouvrage fut copié, traduit et diffusé dans toute l'Europe, d'où sa grande influence sur les schémas iconographiques de la fin du Moyen Âge.

<sup>189</sup> Chap. 3, cité par RÉAU 1955-1959, t. 2-II. p. 186.

<sup>190</sup> Cf. ROBB 1936, p. 485 et ss., sur le rôle novateur et l'influence prépondérante de Duccio, de Giotto et d'autres artistes de l'Italie du Nord.

<sup>191</sup> Cf. à ce sujet ROBB 1936, p. 499 et ss.

peinture germano-flamande préfère l'intimité d'une chambre à coucher meublée dans le style gothique. Quel que soit le décor choisi, l'artiste place fréquemment entre la Vierge et l'Ange une colonne<sup>192</sup>, le vase de lys, un pupitre ou un prie-dieu pour séparer les deux sphères. Le phylactère portant la salutation angélique est souvent le seul lien transgressant la limite des deux mondes. Dans l'Annonciation bipartite de Sankt German, la fenêtre romane détermine deux espaces distincts. Le décor dans lequel était placé l'Ange n'est malheureusement plus lisible. Mais on retrouve dans la partie droite le motif de la chambre à coucher gothique du Nord des Alpes. Une influence italienne n'est cependant pas exclue : le déambulatoire à l'arrière-plan n'évoque-t-il pas les palais italiens et l'intérêt porté à l'architecture par les artistes du Sud des Alpes ?

L'attitude des deux personnages, sur laquelle l'Evangile de Luc est peu explicite, est définie par différentes traditions. L'étude de sources suggérant le mouvement, l'expression et les attributs de l'Ange n'a guère d'intérêt dans le contexte de notre travail puisque l'Ange de Sankt German est effacé. Nous nous limiterons à rappeler quelques-unes des variantes que l'on peut rencontrer : l'Archange Gabriel est en général représenté à gauche de la Vierge, agenouillé ou debout. Il adopte souvent le geste oratoire de l'index levé ou pointé vers la Vierge. Il tient parfois dans la main gauche un sceptre ou une branche de lys, à moins qu'il n'ait les mains croisées sur la poitrine, comme cela est fréquent au XV<sup>e</sup> siècle. Le texte de la salutation angélique est inscrit dans un phylactère. Celui-ci est le seul attribut resté visible dans notre peinture.

L'activité de Marie au moment de l'apparition de l'Ange n'est pas précisée par l'Evangile. Selon les Apocryphes<sup>193</sup>, elle était en train de tisser un voile de pourpre pour le Temple<sup>194</sup>. Le Pseudo-Bonaventure<sup>195</sup> a soutenu qu'elle méditait alors sur la prédiction d'Isaïe la concernant<sup>196</sup>. Le peintre de Sankt German s'inspire de cette tradition, mais peu soucieux de l'anachronisme, il représente Marie méditant devant le passage de l'Evangile de saint Luc reproduisant ses propres paroles d'acceptation. L'Annoncée est agenouillée<sup>197</sup>, comme le suggère le Pseudo-Bonaventure : « Elle plia les genoux et joignit les mains en disant : „Voici la servante du Seigneur” »<sup>198</sup>. Les artistes ont traduit par une infinité de gestes<sup>199</sup> l'émoi et même la crainte de Marie évoqués en ces termes par saint Luc : « Elle, à

<sup>192</sup> Il s'agit là d'un motif spécifiquement italien.

<sup>193</sup> *Proto-Evangile de Jacques*, XI, 1; *Evangile du Pseudo-Matthieu*, XI.

<sup>194</sup> C'est ainsi que les artistes byzantins la représentent jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>195</sup> Chap. 3.

<sup>196</sup> Isaïe VII, 14 : « C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe : voici que la Vierge a conçu, et elle enfante un fils, et elle lui donne le nom d'Emmanuel ».

<sup>197</sup> Selon la tradition courante jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, la Vierge annoncée était debout ou assise. C'est Giotto qui, le premier, a représenté Marie agenouillée, dans son Annonciation de la chapelle Arena à Padoue. Cf. ROBB 1936, p. 485.

<sup>198</sup> Chap. 3, cité par RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 180.

<sup>199</sup> Main levée en geste de protestation, mouvement de recul, bouche ouverte dans un cri, etc.

ces mots, fut bouleversée, et elle se demandait ce que pouvait bien être cette salutation-là»<sup>200</sup>. La Vierge de Sankt German a déjà surmonté son trouble. Le texte inscrit sur le livre posé devant elle prouve qu'elle se soumet à la volonté du Très-Haut: «Voici la servante du Seigneur: qu'il m'arrive selon ta parole»<sup>201</sup>. La tête inclinée et les yeux baissés sont le signe de cette soumission. Il s'agit bien sûr d'une soumission librement consentie, comme le montre le geste des mains croisées sur la poitrine emprunté au Trecento toscan. «Forme extérieure de l'intériorisation», cette position insiste sur «le caractère profondément pensé ou senti»<sup>202</sup> de l'acceptation. Dans notre Annonciation, l'armoire ouverte peut également être interprétée comme un signe d'acceptation si l'on se réfère au texte du *Cantique des Cantiques* si important dans la mariologie<sup>203</sup>. La porte ouverte y est le symbole de l'accueil de l'époux par la fiancée<sup>204</sup>.

Deux symboles traditionnels suggèrent la virginité de l'Annoncée de Sankt German. Par sa blancheur immaculée et ses fleurs asexuées, le lys évoque l'immaculée conception de la Vierge et la naissance virginale du Christ dans le sein de Marie. Le symbole est emprunté au passage du *Cantique des Cantiques* dans lequel la pure fiancée s'exclame: «Je suis (...) le lys des vallées» et où le fiancé reprend en écho: «Comme le lys au milieu des chardons, telle est mon amie parmi les jeunes femmes»<sup>205</sup>. Les commentaires de Bernard de Clairvaux (1091-1153) sur le *Cantique des Cantiques* ont largement contribué à la diffusion de ce symbole. Le moine de Cîteaux reconnaît en Marie l'«inviolable castitatis lilium»<sup>206</sup>, mais interprète également le lys comme symbole du Christ: l'Annonciation s'est passée «à Nazareth qui veut dire fleur. Ainsi la fleur voulut naître d'une fleur, dans une fleur et dans la saison des fleurs»<sup>207</sup>. Le vase de lys apparaît dans les Annonciations dès le XIII<sup>e</sup> siècle, souvent posé entre l'Ange et la Vierge. Selon Louis Réau<sup>208</sup>, la gerbe à trois tiges symbolise la triple virginité de Marie, avant, pendant et après l'enfantement. «Mais dans la scène de l'Annonciation, ajoute-t-il, le lys n'a qu'une fleur épanouie: celle qui symbolise la virginité avant la conception; les deux autres sont en bouton.» Pour autant que l'état de conservation après restauration permette d'en juger, ce motif est repris à Sankt German. L'enceinte crénelée appelant l'image de la forteresse est aussi un symbole de virginité évoqué à plusieurs reprises dans le *Cantique des Cantiques*. Le fiancé est ainsi contraint de s'arrêter derrière le mur du «jardin fermé» qu'est la jeune fiancée<sup>209</sup>. La Sulamite

<sup>200</sup> Lc I, 29.

<sup>201</sup> Lc I, 38.

<sup>202</sup> GARNIER 1982, p. 184.

<sup>203</sup> Les théologiens ont d'abord vu dans ce dialogue un reflet de la relation du Christ à l'Eglise. Puis le Christ et Marie ont été identifiés comme les fiancés du *Cantique des Cantiques*. Les nombreuses métaphores décrivant la Sulamite sont ainsi devenues les attributs symboliques de Marie.

<sup>204</sup> *Cantique des Cantiques* V, 2-6.

<sup>205</sup> *Cantique des Cantiques* II, 1-2.

<sup>206</sup> Cité par RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 183.

<sup>207</sup> Cité par JÉGLOT 1927, p. 53.

<sup>208</sup> RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 183.

<sup>209</sup> *Cantique des Cantiques* II, 9; IV, 12.

s'exclame plus loin: «Je suis un mur, et mes seins sont comme des tours»<sup>210</sup>. La muraille représentée à l'arrière-plan de notre Annonciation a donc une valeur symbolique, en plus de sa fonction structurale dans le traitement de l'espace.

Le symbolisme des couleurs entre également dans notre étude iconographique des symboles mariaux. Dans de nombreuses Annonciations de la fin du Moyen Âge, le lit représenté à l'arrière-plan est recouvert d'un couvre-lit rouge. Quand le lit est remplacé par un banc, celui-ci est souvent orné de coussins rouges. L'étoffe recouvrant le meuble placé derrière la Vierge de notre Annonciation est elle aussi rouge. Réau, dans son chapitre sur la symbolique des couleurs définit le rouge comme «l'emblème de l'amour divin»<sup>211</sup>. Il est donc légitime d'associer la couleur rouge à celle que l'Ange Gabriel salue en ces termes: «Salut, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi. Tu es bénie entre toutes les femmes»<sup>212</sup>. Le rouge est aussi la couleur du sang et suggère ainsi la Passion à venir du Fils de Dieu. La douleur future de la mère de Jésus est aussi évoquée par le bleu de son manteau. Le bleu est en effet signe de deuil selon le *Blason des couleurs* qui rapporte l'usage consistant à «tendre de pers la maison d'un trépassé»<sup>213</sup>.

Il nous reste à signaler la présence du troisième acteur de l'Annonciation: le Saint-Esprit. L'Ange explique ainsi l'incarnation à Marie: «L'Esprit-Saint viendra sur toi et l'ombre de la puissance du Très-Haut te couvrira»<sup>214</sup>. Une colombe symbolique<sup>215</sup>, aujourd'hui disparue, descendait donc sur la Vierge, portée par le faisceau de trois rayons lumineux, allusion probable à la Trinité divine. C'est Dieu le Père lui-même qui envoie la colombe: sa main apparaît dans le ciel au-dessus des créneaux, brandissant le faisceau lumineux comme une épée. Si le rayon oblique portant la colombe est un motif traditionnel, connu au XII<sup>e</sup> siècle déjà, Dieu le Père n'apparaît dans les nuages que plus tard, le plus souvent en buste. Le maître de Sankt German ne semble pas avoir représenté le minuscule enfant nu, projeté sur le rayon de la colombe, tel qu'il apparaît parfois dès le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>216</sup>.

Toutes ces observations tendent à prouver que le maître de Sankt German connaissait parfaitement bien les symboles et motifs de l'Annonciation, et qu'il a su les exploiter avec finesse.

<sup>210</sup> *Cantique des Cantiques* VIII, 10.

<sup>211</sup> RÉAU 1955-1959, t. 1, p. 72.

<sup>212</sup> Lc I, 28.

<sup>213</sup> RÉAU 1955-1959, t. 1, p. 73.

<sup>214</sup> Lc I, 35.

<sup>215</sup> La colombe, symbole du Saint-Esprit, est aussi l'emblème plus général de la pureté, car elle vit chastement. Dans le *Cantique des Cantiques*, par exemple, les yeux de la chaste épouse sont comparés à des colombes (I, 17).

<sup>216</sup> L'accent est alors porté sur l'Incarnation plus que sur l'Annonciation.

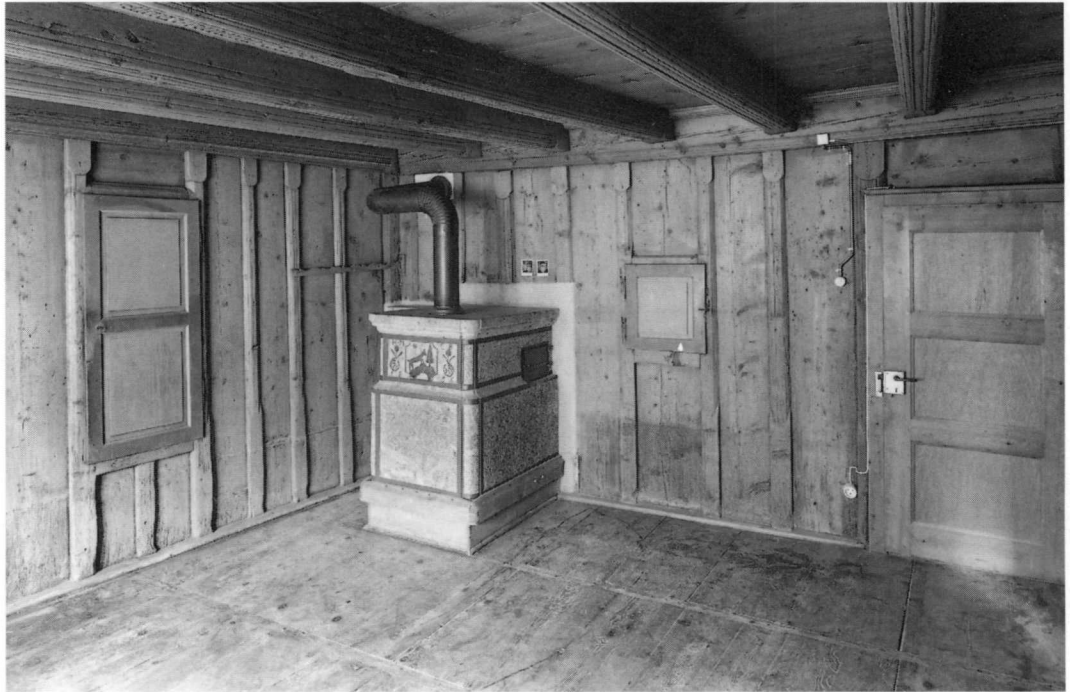


Taf. I. — Aktuelle Gesamtansicht, teilweise mit der Fassadenverzierung von 1745. Das Fenster ohne gemalten Rahmen ist neu. (Photo: Amt für Denkmalpflege/F. Lambiel)



◀ Taf. II A. — Südfassade, Detail der Scheinquadratur des dritten Viertels des 15. Jahrhunderts. Die Mörtelfugen liegen reliefartig auf einem *pietra rasa*. (Photo: P. Elsig)

▼ Taf. II B. — Südfassade, östliches Fenster des ersten Stockes, Detail der Inschrift von 1529. Im 18. Jahrhundert war die Inschrift verputzt und durch ein gemaltes Gesims verdeckt, ähnlich denen der anderen Hochfenster des Gebäudes. (Photo: Amt für Denkmalpflege/F. Lambiel)



Taf. II C. — Erster Stock, der Hauptraum vor der Restaurierung mit seiner Täferung aus dem Jahre 1531 und seinem Giltsteinofen aus dem Jahre 1855. (Photo: J.-Y. Glassey)



► Taf. III A. — Erster Stock, Zugang zum getäfelten Raum vor der Restaurierung.  
(Photo: J.-Y. Glassey)

▼ Taff. II B. — Südfassade, westliches Fenster des Erdgeschosses, aus dem Umbau von 1529-1531. Im 18. Jahrhundert, als die gemalten Verzierungen angebracht wurden, verdeckte man die Zierleisten.  
(Photo: Amt für Denkmalpflege/F. Lambiel)



Taf. III C. — Erster Stock, Trennwand zwischen Küche und getäfeltem Raum. Detail der Durchreiche und der Öffnung des Giltsteinofens. (Photo: J.-Y. Glassey)



Taf. IV A. — Das Esszimmer mit den Zugängen zum getäfelten Zimmer und zum Dachgeschoss. Zustand nach der Restaurierung. (Photo: Amt für Denkmalpflege/F. Lambiel)



Taf. IV B. — Das Dachgeschoss, nachdem die Zimmer eingerichtet wurden. (Photo: Amt für Denkmalpflege/F. Lambiel)

## 2. La Crucifixion

Les occupants romains en Israël firent subir à Jésus, «roi des Juifs»<sup>217</sup>, le châtement réservé aux esclaves révoltés contre leur maître: la crucifixion. Le supplice infligé au Christ est raconté par les quatre évangélistes<sup>218</sup>. Tous situent la scène sur le Golgotha, une colline près de Jérusalem. Jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, le paysage montagneux n'était suggéré que par un petit tertre sur lequel s'élevait la croix. Puis, grâce au développement de la perspective et de la représentation de paysage en Italie, de nombreux artistes se plurent à exploiter cette configuration des lieux par des vues panoramiques. Le peintre de Sankt German, fidèle à la simplicité primitive, s'est contenté d'évoquer le site rocheux du Golgotha par un petit monticule entourant le pied de la croix.

Les évangélistes mentionnent la présence de nombreux acteurs et spectateurs autour du Christ en croix: familiers de Jésus, bandits crucifiés à ses côtés, passants, scribes et grands prêtres. Ces détails ont inspiré des scènes complexes et pittoresques, des Crucifixions à grand spectacle où tous les personnages recensés par les évangélistes sont présents. Mais dès le IX<sup>e</sup> siècle, on réduit le nombre des figures. Les artistes occidentaux se bornent souvent à représenter les trois figures principales: Jésus, Marie et Jean. La source de ce schéma iconographique est l'Evangile de saint Jean. Les relations entre les trois personnages sont mises en lumière par le passage suivant: «Voyant ainsi sa mère et près d'elle le disciple qu'il aimait, Jésus dit à sa mère: „Femme, voici ton fils.” Il dit ensuite au disciple: „Voici ta mère.” Et depuis cette heure-là, le disciple la prit chez lui»<sup>219</sup>. Cette scène touchante où Jésus confie Marie et Jean l'un à l'autre a inspiré des représentations simples et émouvantes, dans lesquelles aucun détail anecdotique ne vient troubler le recueillement. La Vierge et le disciple se font pendant de chaque côté de la croix, Marie traditionnellement à droite de son Fils, Jean à sa gauche. Leur douleur ne s'exprime que dans des gestes retenus. La Vierge, stoïque, se tient debout au pied de la croix: c'est le motif du «*stabat*».

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les scènes redeviennent plus vivantes par la réintroduction de certains personnages (les larrons, les Saintes Femmes) et de détails narratifs (par exemple les soldats jouant aux dés les vêtements du Christ). Ainsi, sous l'influence de la mise en scène des théâtres de la Passion, la Crucifixion à grand spectacle redevient prédominante à la fin du Moyen Age. A la même époque, l'attitude de Marie et de Jean se modifie: l'usage de les placer du même côté de la croix se répand largement dans l'Europe du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce déplacement entraîne l'apparition du motif si pathétique du «*spasimo*» de la Vierge. Celle-ci, défaillant de douleur, s'affaisse dans les bras de saint Jean ou des Saintes Femmes<sup>220</sup>.

<sup>217</sup> C'est l'inscription que portait, selon les Evangiles, l'écriteau placé sur la croix du Christ par ses accusateurs.

<sup>218</sup> Mt XXVII, 32-54; Mc XV, 21-41; Lc XXIII, 33-49 et Jn XIX, 17-30.

<sup>219</sup> Jn XIX, 26-27.

<sup>220</sup> «L'humanisation» de la douleur de la Vierge est née dans les milieux franciscains du XIII<sup>e</sup> siècle. Les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* de saint Bonaventure ont ainsi contribué à la diffusion de ce motif: «Alors, sa Mère, à moitié morte, tomba entre les bras de Madeleine» (chap. LXXX). Le premier «*spasimo*» connu de la Vierge se trouve sur la chaire du Baptistère de Pise, sculptée vers 1260 par Nicola Pisano.

La Crucifixion de Sankt German reproduit le système archaïque de la scène à trois personnages. La faible hauteur de la croix accentue encore, par la proximité spatiale, l'intimité et la communion spirituelle que ce type de composition illustre. Si l'état de la peinture ne permet plus d'analyser l'expression de la Vierge, debout à droite de son Fils, l'attitude de saint Jean mérite notre attention. Respect et témoignage de foi s'expriment dans le geste de la main voilée tenant le livre. La tête inclinée et la main sous la joue traduisent la souffrance du disciple.

### 3. Sainte Barbe

L'identification de la sainte représentée sur l'ébrasement de la fenêtre romane est aisée: la tour et le vêtement princier sont les attributs traditionnels de sainte Barbe. Cette sainte martyre, vénérée en Orient dès le IV<sup>e</sup> siècle, ne devient populaire en Occident qu'au XV<sup>e</sup> siècle. Cependant, son nom apparaît bien plus tôt dans les martyrologes<sup>221</sup>, et la plus ancienne représentation de sainte Barbe en Occident, une fresque de Sainte-Marie-Antique à Rome, est datée du VIII<sup>e</sup> siècle. De nombreux textes médiévaux mentionnent la translation des reliques de la sainte dans des sanctuaires occidentaux<sup>222</sup>. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII<sup>e</sup> siècle) a diffusé sa Passion, compilée au X<sup>e</sup> siècle par Siméon Métaphraste.

Barbe était la fille du satrape Dioscure, de Nicomédie. Pour empêcher la jeune fille de se convertir au christianisme, son père l'aurait enfermée dans une tour percée de deux fenêtres. Mais un prêtre envoyé par Origène, père de l'Eglise grecque, parvint auprès d'elle en se faisant passer pour médecin et la baptisa. La jeune fille ouvrit alors dans le mur de sa prison une troisième fenêtre, symbole de sa foi en la Trinité, puis réussit à s'évader, fuyant la colère de son père. Reprise et enfermée, elle refusa d'abjurer le christianisme et d'épouser un païen. On lui fit subir divers supplices, avant de la traîner au sommet d'une montagne où elle eut la tête tranchée par son propre père. Son bourreau fut aussitôt frappé mortellement par la foudre.

Patronne de diverses corporations (artificiers, mineurs, agriculteurs, maçons et architectes, etc.)<sup>223</sup>, sainte Barbe a le pouvoir de protéger contre la foudre<sup>224</sup>. Elle préserve aussi de la mort foudroyante, sans confession ni communion, la

<sup>221</sup> Par exemple dans le martyrologe d'Adon au IX<sup>e</sup> siècle, ou dans un martyrologe de Bède, copié et complété au IX<sup>e</sup> siècle.

<sup>222</sup> A Rome, à Venise, à Plaisance, en Poméranie, etc.

<sup>223</sup> Ces patronages se déduisent des épisodes de sa Passion: par exemple, parce qu'une montagne se serait entrouverte pour lui donner asile dans sa fuite, sainte Barbe est la patronne des mineurs qu'elle préserve des éboulements. C'est en souvenir de la métamorphose en sauterelles des moutons d'un berger qui avait trahi sa retraite que les paysans invoquaient sainte Barbe contre les invasions de sauterelles.

<sup>224</sup> Son nom ou son image sont souvent gravés sur les cloches que l'on sonnait à l'approche des orages.

«male mort» tant redoutée par les croyants du Moyen Age. C'est surtout à ce privilège que sainte Barbe dut sa popularité. Le culte de sainte Barbe était particulièrement vivant dans le Haut-Valais du XV<sup>e</sup> siècle. Les communautés de Naters, de Mund, de Loèche-les-Bains et de Saas Almagell lui consacrèrent sanctuaires ou autels<sup>225</sup>.

Le peintre de Sankt German a conféré une simplicité extrême à sa représentation, ne prêtant à la sainte que son attribut obligatoire. Ni couronne, ni palme de martyr, ni calice ni hostie<sup>226</sup>, mais une douceur d'expression, une dignité<sup>227</sup> et une élégance<sup>228</sup> raffinées qui donnent à l'image une grâce émouvante.

#### 4. La «Madonna dell'Umiltà» et la Vierge dans le jardin clos

Jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, les Vierges à l'Enfant sont des Vierges de Majesté, assises sur un trône souvent surmonté d'un dais. Un drap d'honneur est parfois tenu par des anges. Ces Vierges se caractérisent par leur attitude rigoureusement frontale et leur expression très solennelle.

Au XIII<sup>e</sup> siècle apparaît la Vierge de Tendresse, motif d'origine dominicaine. L'expression de la tendresse maternelle succède à la gravité hiératique des Vierges de Majesté. Le regard de la mère posé sur l'Enfant suggère le lien charnel qui les unit. Les Vierges de Tendresse sont représentées dans des attitudes très diverses: nourrissant l'Enfant, assises ou debout; le caressant, étendues sur le lit d'accouchée; etc. Les artistes du Trecento ont introduit une variante à l'image de la Vierge de Tendresse: la Vierge d'Humilité, assise par terre, parfois sur un coussin. «*Humilitas*» étant dérivé d'«*humus*» (la terre, le sol), l'humilité est étymologiquement un abaissement du corps vers le sol, en signe de modestie<sup>229</sup>. L'association «*terra*» / «*mater*» remonte à l'Antiquité: les Romains représentaient la déesse Terre comme une femme avec deux enfants. Dans la Bible également, la Terre est désignée comme la «mère commune» des hommes<sup>230</sup>. Selon la *Genèse*<sup>231</sup>, Dieu n'a-t-il pas créé l'homme avec de la terre? La mère du Christ s'est donc vu attribuer tout naturellement la vertu d'humilité, dont de nombreux théologiens — en

<sup>225</sup> Cf. GRUBER 1932, p. 131.

<sup>226</sup> Il s'agit d'attributs particuliers à l'art du Nord des Alpes, symboles de la protection contre la mort sans communion.

<sup>227</sup> Le peintre a donné à sainte Barbe le même geste de respect et de prière qu'au saint Jean de la Crucifixion: c'est la main voilée qui porte la tour.

<sup>228</sup> Le manteau de brocart et la broche dorée que porte la sainte font d'elle une riche princesse. Notons que sainte Barbe n'échappe pas à l'anachronisme vestimentaire fréquent dans les représentations de saints au Moyen Age.

<sup>229</sup> Cette étymologie établie par Isidore de Séville (570?-636) dans son *Etymologiarum libri* (20, X) est reprise par Thomas d'Aquin (1225-1274) dans la *Summa theologiae* (2, II). Cf. MEISS 1936, p. 456.

<sup>230</sup> *L'Ecclésiastique*, XL, 1.

<sup>231</sup> *Genèse*, II, 7.

particulier saint Augustin et Bernard de Clairvaux<sup>232</sup> — ont souligné l'importance. Pour saint Bernard (1091-1153), le premier acte de l'«*imitatio Christi*» est l'humilité, et Marie en est la plus belle incarnation. A la même époque, un ouvrage destiné à l'édification des nonnes, le *Speculum virginum*, présente une illustration où l'«*Humilitas*», racine traditionnelle de l'arbre des vertus qui conduit au Christ, est personnifiée par Marie<sup>233</sup>. L'humilité étant la règle fondamentale de l'ordre franciscain et l'«*imitatio Mariae*» étant recommandée aux Clarisses par saint François, l'épanouissement de la sensibilité franciscaine au XIII<sup>e</sup> siècle a également contribué à l'éclosion du motif de la Vierge d'Humilité. L'humilité est aussi un concept central pour le mysticisme allemand. Ainsi, Maître Eckhart (1260?-1327) considérait l'humilité comme la préparation indispensable de l'âme à l'union mystique avec Dieu. Le dominicain allemand relève l'analogie entre cette naissance de Dieu dans l'âme humaine et l'incarnation du Christ en Marie. La diversité de ces sources théologiques, choisies parmi tant d'autres, prouve l'importance de la réflexion sur l'humilité, en particulier sur l'humilité de Marie, au Moyen Âge. Cette réflexion aboutit, dans l'art médiéval, à la représentation fréquente de Marie agenouillée, assise ou couchée sur le sol dans les Annonciations, les Nativités et les Crucifixions, ces scènes où, par l'acceptation du plan divin, elle témoigne de sa profonde humilité.

Mais ce sont les peintres siennois du Trecento qui ont créé le motif iconographique indépendant de la «*Madonna dell'Umiltà*»<sup>234</sup>. Le franciscain siennois Ugo Panziera vient d'exalter l'humilité dans un petit traité mystique, lorsque Simone Martini réalise la première Vierge d'Humilité connue: la fresque du portail de Notre-Dame-des-Doms à Avignon, vers 1340<sup>235</sup>. Le motif de la Vierge d'Humilité sur fond d'or s'est rapidement diffusé dans l'école siennoise<sup>236</sup>, puis dans les grands centres italiens.

Vers 1370-1380, en Italie du Nord, est née l'idée de placer la Vierge d'Humilité non plus sur un fond neutre, mais dans un paysage. Ainsi, la «*Madonna dell'Umiltà*» d'Andrea di Bartolo, au Museo Stefaniano de Bologne, et celle de Giovanni da Bologna, à l'Académie de Venise, sont assises dans une prairie fleurie<sup>237</sup>.

<sup>232</sup> Cf. VAN OS 1969, chap. 3, p. 79-85.

<sup>233</sup> Cf. VAN OS 1969, chap. 3, p. 87. L'auteur se réfère à d'autres miniatures de ce type qu'il considère comme les ancêtres des représentations de la Vierge d'Humilité.

<sup>234</sup> VAN OS 1969, chap. 3, pp. 108-109, pense que c'est dans les Annonciations que le motif de l'humilité mariale a acquis ses caractéristiques formelles avant de se développer indépendamment de la scène narrative de l'Annonciation. Il contredit ainsi M. MEISS 1936, p. 455 et ss., qui affirme que cette iconographie combine l'image de la Vierge allaitant l'Enfant dans les Nativités et l'image de la femme en train d'accoucher du chapitre douze de l'*Apocalypse*: les Vierges d'Humilité empruntent à la première sa tendresse maternelle; à la seconde, sa position assise caractéristique.

<sup>235</sup> Cf. VAN OS 1969, p. 101.

<sup>236</sup> Sainte Catherine (1347-1380) et saint Bernardin (1380-1444) de Sienne ont contribué à la propagation du motif en insistant sur l'humilité de Marie dans leurs écrits. Cf. VAN OS 1969, chap. 2, p. 72 et chap. 3, p. 230.

<sup>237</sup> Cf. VAN OS 1969, ill. 74 et 81.



Le motif de la Vierge d'Humilité assise sur le sol dans un paysage fleuri a été adopté par les artistes du Nord des Alpes dans la représentation d'un thème voisin: celui de la Vierge dans le jardin clos, dont la Vierge au buisson de roses est l'une des versions les plus populaires à la fin du Moyen Age. La notion d'«*hortus conclusus*» et la symbolique des fleurs sont à rechercher dans le *Cantique des Cantiques*<sup>238</sup>. Si dès le XII<sup>e</sup> siècle les symboles mariaux du *Cantique de Salomon* sont intégrés dans les prières à la Vierge et deviennent donc familiers aux croyants, les premières représentations de l'«*hortus conclusus*» n'apparaissent qu'au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>239</sup>. Les peintres rhénans de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle ont popularisé le motif dans des œuvres telles que le *Jardinet paradisiaque* de l'Institut Staedel à Francfort et la *Vierge aux fraisiers* du Musée de Soleure<sup>240</sup>. Stefan Lochner a souvent repris le même thème, par exemple dans sa fameuse *Vierge à la tonnelle de roses*, peinte vers 1440 et conservée au Musée de Cologne. Le motif de la Vierge au jardinet permet aux artistes de développer leur intérêt pour les représentations réalistes de la nature<sup>241</sup>. Du point de vue spirituel, le charme de ces Vierges élégantes dans une nature en fleurs séduit tout particulièrement les adeptes du mysticisme un peu mièvre d'Henri Seuse, dont l'influence dans la région rhénane est encore importante au XV<sup>e</sup> siècle. La vogue de ce thème s'inscrit aussi parfaitement dans le courant européen de «*devotio moderna*» qui revalorise, à la fin du Moyen Age, la relation intime et directe du chrétien à Dieu, relation facilitée par la contemplation d'images où l'humanité profonde des personnages sacrés incite le fidèle à l'union mystique.

La Vierge à l'Enfant de Sankt German est une version simplifiée de la Vierge au jardinet des artistes rhénans: le mur définissant l'«*hortus conclusus*», les arbres, l'oiseau et le parterre fleuri sont empruntés à la symbolique du *Cantique des Cantiques*. Le livre placé sur les genoux de Marie à côté de l'Enfant suggère la connaissance du plan divin, révélé par la prédiction d'Isaïe. La main posée sur le livre symbolise l'humble acceptation des souffrances à venir évoquées par le nimbe crucifère de Jésus. C'est aussi dans cette acceptation consciente que réside la gloire de Marie. Le peintre a donc coiffé la Vierge d'une couronne<sup>242</sup>. Comme souvent dans les représentations de la Vierge au jardinet, les nimbes et la couronne, en brisant l'illusion réaliste créée par le traitement du paysage, introduisent le spectateur dans le domaine du sacré.

<sup>238</sup> *Cantique des Cantiques* IV, 12; II, 2. Pour ce dernier passage, les traductions diffèrent: la fiancée est tantôt comparée à un lys parmi les chardons, tantôt à une rose parmi les épines.

<sup>239</sup> Par exemple dans le *Speculum Humanae Salvationis* (1324).

<sup>240</sup> Cf. à ce sujet BÖCK 1984. L'auteur attribue ces deux œuvres à un maître du Haut-Rhin ayant travaillé vers 1420-1430.

<sup>241</sup> A ce propos, il faut signaler la Vierge d'Humilité de Giovanni di Paolo (1400-1482), conservée au Museum of Fine Arts de Boston, et dont une réplique de la main de l'artiste se trouve à la Pinacothèque de Sienne. La Vierge à l'Enfant prend place dans un paysage; derrière elle est plantée une haie d'orangers; à l'arrière-plan, on reconnaît une représentation des environs de Sienne. Cf. VAN OS 1969, pl. 12 et ill. 80.

<sup>242</sup> Une citation de Dante (1265-1321) souligne le paradoxe de l'humilité glorieuse de Marie: «*Virgine madre, figlia del tu figlio Umile e alta piu che creatura...*» (*Paradiso*, XXXIII), cité par VAN OS 1969, p. IX.

## 5. L'Adoration des Mages de Valère

Si les quatre thèmes iconographiques représentés dans le tableau de Valère sont tous issus des Evangiles, ce sont les Apocryphes qui en ont fait des scènes pittoresques. Nombre de détails familiers sont aussi empruntés au théâtre des Mystères.

La naissance du Christ est succinctement relatée dans l'Evangile de Luc (II, 7): « Marie mit au monde son fils premier-né, l'emballota et le coucha dans une crèche parce qu'il n'y avait pas de place pour eux à l'hôtellerie. » Fidèles à la version de l'Evangile reprise dans la tradition byzantine, les artistes occidentaux représentèrent d'abord la Vierge reposant sur son lit d'accouchée, tournée vers l'Enfant emmaillotté couché dans la crèche<sup>243</sup>. Sous l'influence de la sensibilité franciscaine, l'attitude de la Vierge devint de plus en plus maternelle à la fin du Moyen Age. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle se substitua au thème byzantin de l'Accouchement celui de l'Adoration de la Vierge. Ainsi, au XV<sup>e</sup> siècle, la plupart des artistes occidentaux représentèrent la Vierge agenouillée devant son Fils, les mains jointes. Le motif de l'Adoration de la Vierge s'est diffusé, d'abord en Italie, puis dans toute l'Europe, grâce aux *Méditations* du Pseudo-Bonaventure qui raconte ainsi la scène. « Cependant, la Mère s'étant agenouillée devant son Enfant l'adora, puis elle rendit grâce à Dieu en disant: „Je te rends grâce, Seigneur, Père saint, de m'avoir donné ton fils. Je t'adore, Dieu éternel, et j'adore ton Fils qui est aussi le mien.” Joseph à son tour adora l'Enfant, et les anges du ciel eux-mêmes vinrent s'agenouiller devant le Nouveau-Né »<sup>244</sup>. Les artistes s'inspirèrent également des *Révélation*s de sainte Brigitte de Suède (1303-1373). Selon la sainte visionnaire, Marie, les mains jointes et la tête inclinée, adora le Nouveau-Né qui rayonnait d'une lumière si éclatante qu'elle éclipsait complètement la chandelle de Joseph<sup>245</sup>. La scène de l'Adoration du Nouveau-Né rayonnant de la lumière divine apparaît dans le tableau de Valère. Notre peintre, qui a probablement eu des contacts avec la région de Constance, a pu voir ce motif dans la Nativité aujourd'hui conservée au Musée Rosgarten de Constance et datée des années 1400-1420. Il s'agit d'un exemple précoce de l'influence dans le Sud de l'Allemagne des *Révélation*s de sainte Brigitte<sup>246</sup>. Le peintre de Valère a représenté un autre motif apparu à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle seulement: la clôture de branchages entrelacés dont Joseph avait entouré la crèche, selon les *Méditations* du Pseudo-Bonaventure<sup>247</sup>. Le chœur des

<sup>243</sup> Dans cette version de la Vierge « en gésine » apparaissent souvent deux sages-femmes baignant l'Enfant. La présence de sages-femmes venues aider à l'accouchement est signalée dans l'Evangile du Pseudo-Matthieu (chap. XIII) et dans le Proto-Evangile de Jacques (chap. XIX). Concernant le témoignage des deux accoucheuses sur la maternité virginale de Marie et le bain du Nouveau-Né, cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 220-224.

<sup>244</sup> Cf. MÂLE 1931, p. 30.

<sup>245</sup> Cf. SCHILLER 1966-1980, t. 1, 1955-1959, t. 2-II, p. 225-226.

<sup>246</sup> La présence de la visionnaire suédoise agenouillée à côté de la Vierge prouve que la Nativité du Rosgarten s'inspire bien des *Révélation*s de sainte Brigitte.

<sup>247</sup> Cf. MÂLE 1931, p. 47.

anges est aussi une caractéristique de ces nouvelles Nativités du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle<sup>248</sup>. Quant à la présence du boeuf et de l'âne dans l'étable de la Nativité, il n'y est fait aucune allusion dans les Evangiles, mais le Pseudo-Matthieu consigne ainsi cette tradition attestée dès le IV<sup>e</sup> siècle: «La Vierge plaça l'Enfant dans la crèche et le boeuf et l'âne l'adorèrent. Alors fut accompli ce qui avait été dit par le prophète Isaïe: le boeuf et l'âne reconnurent leur maître»<sup>249</sup>.

L'Annonce aux bergers est un thème complémentaire de la Nativité, dont elle occupe en général l'arrière-plan, comme à Valère. L'Evangile de Luc (II, 8-12) est la seule source scripturaire de ce motif: «Il y avait dans la même région des bergers qui vivaient aux champs et qui, la nuit, veillaient sur leurs troupeaux. Et un ange du Seigneur se présenta à eux, tandis que la gloire du Seigneur les enveloppait de sa clarté, ce qui leur causa une grande frayeur. L'ange leur dit: „Ne craignez pas, car je vous apporte une bonne nouvelle qui réjouira grandement tout le peuple: aujourd'hui, dans la ville de David, vous est né un sauveur (...)»<sup>250</sup>. Partant de ce récit, ainsi que des textes et de la mise en scène des Mystères, les artistes du Moyen Age ont créé une image au charme bucolique, dont les détails les plus pittoresques apparaissent dans le tableau de Valère.

La Procession et l'Adoration des Mages sont également associées souvent à la scène de la Nativité. L'existence de «Mages d'Orient» est évoquée uniquement dans l'Evangile de Matthieu (II, 1-12), qui, après avoir rapporté leur entrevue avec le roi Hérode à Jérusalem, relate ainsi leur visite au Nouveau-Né: «(...) Ils se mirent en route, et l'étoile qu'ils avaient vue en Orient allait devant eux jusqu'à ce qu'elle vînt s'arrêter au-dessus du lieu où se trouvait l'Enfant. A la vue de l'étoile, ils ressentirent une grande joie et, entrant dans la maison, ils virent l'Enfant, avec Marie sa mère. Se prosternant, ils l'adorèrent et, ouvrant leurs trésors, ils lui offrirent leurs présents: de l'or, de l'encens et de la myrrhe (...)» Les Apocryphes<sup>251</sup> enjolivent la légende, mais ne précisent pas plus que l'Evangile de Matthieu le nombre et les noms des Mages<sup>252</sup>. Assimilés à des rois dès le III<sup>e</sup> siècle<sup>253</sup>, les Mages ne sont coiffés d'une couronne qu'à partir de la fin du X<sup>e</sup> siècle<sup>254</sup>. On les associe dès le XII<sup>e</sup> siècle aux trois Ages de la Vie et aux trois

<sup>248</sup> Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 228-229.

<sup>249</sup> Chapitre XIV. Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 228. C'est donc sur un texte d'Isaïe (I, 3) détourné de son sens que se fonde la légende du boeuf et de l'âne symbolisant, selon les théologiens, les larrons du Golgotha ou les Juifs et les Gentils.

<sup>250</sup> Les versets suivants (Lc II, 15-20) sont à l'origine du motif de l'Adoration des bergers qui n'apparaît dans l'art qu'au XVe siècle. Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 233-235; et MÂLE 1931, pp. 52-54.

<sup>251</sup> Le Proto-Evangile de Jacques (chap. XXI), le Pseudo-Matthieu (chap. XVI), l'Evangile arabe de l'Enfance (chap. VII). Cf. RÉAU 1955-1959, p. 236.

<sup>252</sup> Comme Matthieu mentionnait trois sortes d'offrandes et que les prétendues reliques des Mages conservées à Milan, puis à Cologne, correspondaient à trois corps, on en déduisit qu'il y avait trois Mages. Quant aux noms des Mages (Gaspard, Melchior et Balthazar), ils apparaissent pour la première fois vers 845 dans le *Liber Pontificalis* de Ravenne. Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 237-238.

<sup>253</sup> Selon RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 237, c'est Tertullien qui le premier qualifie les Mages de rois pour rehausser leur dignité et rendre ainsi plus significatif leur hommage à l'humble Enfant de la crèche.

<sup>254</sup> Cf. SCHILLER 1966-1980, t. 1, p. 115.

Parties du Monde. Les Rois Mages s'individualisent donc peu à peu, par leur âge comme par leurs caractères ethniques. Si l'Européen et l'Asiatique ne sont en général guère différenciés, la représentation d'un roi nègre symbolisant l'Afrique est fréquente dans la peinture allemande et flamande au XV<sup>e</sup> siècle<sup>255</sup>. Les théologiens ont également trouvé une signification symbolique aux offrandes des Mages: l'or («*signum regis*») est un hommage à la royauté du Christ, l'encens à sa dignité («*signum Dei*»); la myrrhe («*signum sepulturae*»), dont on embaumait les cadavres, symbolise sa mort rédemptrice<sup>256</sup>.

Le maître de Valère a représenté deux scènes narratives tirées de la légende des Rois Mages: la chevauchée vers Bethléem et l'Adoration<sup>257</sup>. La mise en scène du premier de ces épisodes s'inspire à nouveau du drame liturgique<sup>258</sup>. Présent d'abord dans les Adorations italiennes, le thème se diffusa ensuite largement. Par la somptuosité du cortège, en particulier en ce qui concerne les costumes, les pièces d'orfèvrerie et le harnachement des chevaux, le tableau de Valère se rapproche de ce nouveau motif du cortège triomphal des Mages. Selon la tradition, le voyage des Mages se fait à dos de chameaux ou à cheval. Notre peintre, moins sensible à l'exotisme oriental qu'un Gentile da Fabriano par exemple, a renoncé à représenter ces animaux quasi fabuleux qu'étaient en Europe chameaux et dromadaires. Comme dans la plupart des œuvres occidentales, les Mages sont donc montés à cheval. Le cortège semble sortir de la ville fortifiée qui se détache au centre sur le fond d'or: il s'agit probablement de Jérusalem, où les Mages ont eu un entretien avec Hérode. La petite ville du centre, près du fleuve, comporte une architecture semi-circulaire qui évoque les représentations du Colisée dans les vues de Rome<sup>259</sup>. Dans l'imagerie médiévale, une construction aussi inhabituelle qu'un amphithéâtre de forme ronde désignait immédiatement la ville comme cité païenne ou orientale<sup>260</sup>. Il s'agit ici de la ville de Bethléem. Les Mages arrivent enfin à la crèche, guidés par l'étoile mentionnée dans l'Évangile de Matthieu. Le maître de Valère a choisi le motif de l'ange astrophore<sup>261</sup>, issu de la croyance antique qu'un ange décidait de la course de chaque étoile du ciel. Sans se soucier des exigences de la symétrie, notre peintre reprend la composition la plus fréquente: la Vierge est assise de côté pour laisser place aux Mages alignés sur le

<sup>255</sup> Cf. SCHILLER 1966-1980, t. 1, p. 122.

<sup>256</sup> Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 241-242.

<sup>257</sup> Pour les autres épisodes du pèlerinage des Mages, moins fréquemment représentés, cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 242-255.

<sup>258</sup> Cf. ci-dessus p. 410.

<sup>259</sup> Cf. EDMUNDS 1964 qui reproduit les exemples suivants: la miniature (1428) de Jean Bapteur représentant «*Saint Jean exilé à Patmos*» dans l'*Apocalypse* (fig. 1); la carte de Rome (1413-1414) de Taddeo di Bartolo au Palazzo Pubblico de Sienne (fig. 3); la carte de Rome (1411-1416) des frères Limbourg au folio 140 des *Très Riches Heures* du duc de Berry (fig. 4) et le sceau d'or de Louis de Bavière (1328) à Munich (fig. 5).

<sup>260</sup> Cf. ARNOLD ESCH, «*Staunendes Sehen, gelehrtes Wissen: zwei Beschreibungen römischer Amphitheater aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts*», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 50, Munich/Berlin, 1987, p. 386.

<sup>261</sup> Sur les autres variantes iconographiques de l'étoile des Mages, cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, p. 243.

même plan à sa gauche<sup>262</sup>. L'agenouillement du vieux Roi, de même que le geste du deuxième Mage désignant l'étoile au Roi noir sont des attitudes traditionnelles dont on trouve déjà des exemples dans l'art du V<sup>e</sup> siècle<sup>263</sup>. L'usage de représenter l'Enfant de l'Épiphanie plus âgé que celui de la Nativité est demeuré, même si l'idée de la contemporanéité des deux épisodes a supplanté la légende des Apocryphes selon laquelle le voyage des Mages aurait eu lieu deux ans après la naissance du Christ<sup>264</sup>. Le motif de l'Enfant debout sur les genoux de sa mère s'inspire des *Révélation*s de sainte Brigitte, qui raconte que l'Enfant sautillait de joie à l'arrivée des Mages<sup>265</sup>.

<sup>262</sup> Certains peintres, pour préserver l'équilibre de la composition, placent la Vierge entre deux Mages agenouillés, le troisième étant relégué parmi les figurants. Stephan Lochner, par exemple, a choisi ce schéma dans son Triptyque des Rois Mages de la cathédrale de Cologne. Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 246-247.

<sup>263</sup> Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 248-249.

<sup>264</sup> Cf. RÉAU 1955-1959, t. 2-II, pp. 236-237.

<sup>265</sup> Cf. SCHILLER 1966-1980, t. 1, p. 122.